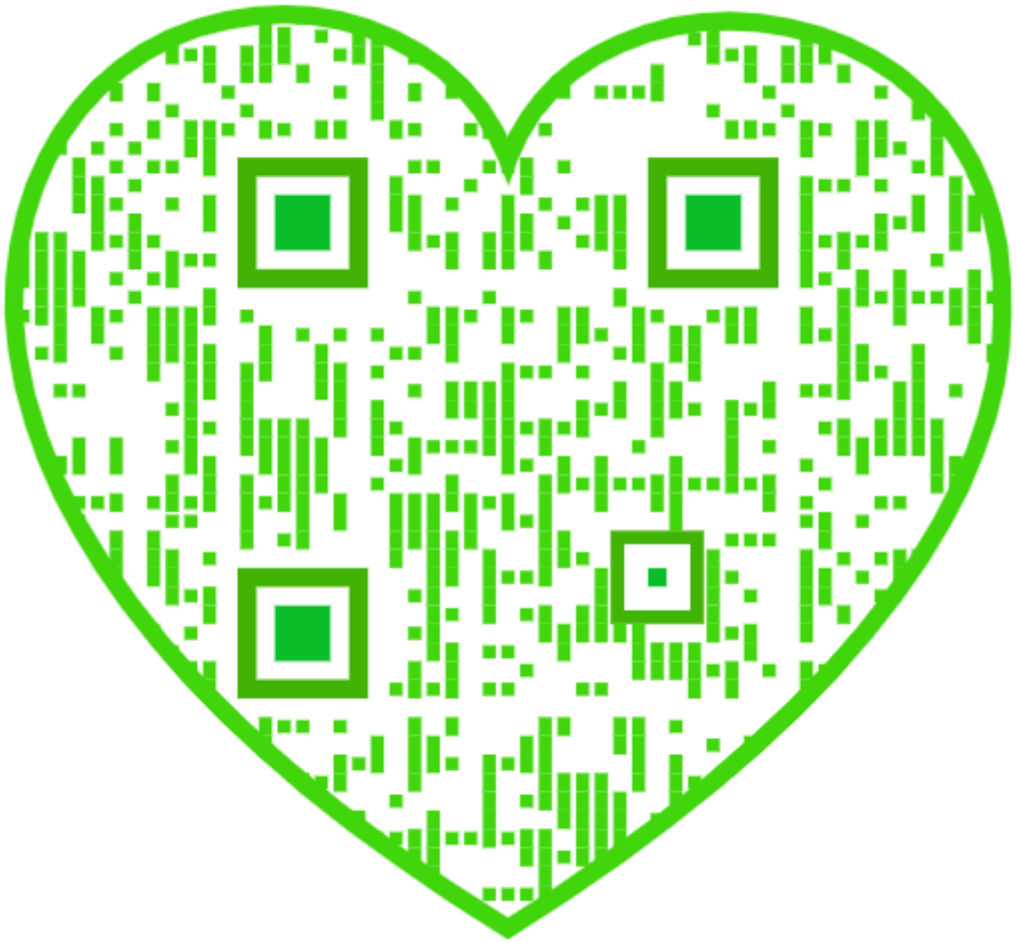
Bzzlletin. Jaargang 25

bron
Bzzlletin. Jaargang 25. 1995-1996

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_bzz001199501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



[Nummer 228]

Voorwoord

Wanneer het gaat om het verwoorden van, en vormgeven aan ervaringen bewegen literatuur en geschiedenis zich, ieder op eigen wijze, op hetzelfde terrein. Kennis van zowel de literatuur als van de geschiedenis is instructief, zeker wanneer het traumatische ervaringen betreft: in het spanningsveld tussen ‘collectief verleden’ en individuele ervaring, tussen ‘objectieve werkelijkheid’ en ‘subjectieve verbeelding’ openbaren zich immers de voor individu en gemeenschap meest gevoelige plekken.

In het jaar waarin Indonesië de 50-ste verjaardag viert van haar onafhankelijkheid klonk vanuit verschillende hoeken een roep om erkenning: van de koloniale schuld, van het leed dat in naam van het Nederlands gezag aan de bevolking van ‘Nederlands-Indië’ vóór, tijdens en na de Tweede Wereldoorlog is aangedaan, van de wijze waarop politici hebben geprobeerd om de werkelijke redenen van het Nederlands militair optreden voor dienstplichtige militairen te verdoezelen. Nederlands-Indië betekent letterlijk ‘oud zeer’ - daarop wijzen de vaak emotionele discussies die losbarsten rondom ‘de schuldvraag’. Maar -zoals E. Locher-Scholten in haar inleidend artikel in dit nummer benadrukt - bij de ‘verwerking’ van het koloniaal verleden gaat het niet aan om stil te blijven staan bij een gemakzuchtig moreel oordeel. Aan ‘vergeven en vergeten’ gaat ‘weten’ vooraf: kennis dus, van feitelijke gebeurtenissen, maar ook van individuele geschiedenissen, van álle betrokkenen. Hopelijk leveren de zeer verschillende artikelen in dit nummer van BZZLLETIN aan dit ‘weten’ een bijdrage.

Elsbeth Locher-Scholten
Verwerking en koloniaal trauma
Balans van begrippen

Een nieuw discours

Het is mode geworden om over het Nederlandse koloniale verleden te spreken in termen van trauma en verwerking. Het onderwerp Indië/Indonesië lokt zulke heftige emoties uit dat de goede verstaander meteen beseft: er ligt oud zeer onder het Nederlands tapijt. Door de psychologie weten we immers dat irrationele reacties van een individu meestal verwijzen naar pijnlijke ervaringen uit het verleden, waar - al dan niet in therapeutisch verband - nog wel eens naar gekeken mag worden.

Maar is het juist om een collectief historisch proces, het Nederlands nationaal verleden, te vatten in termen van de individueel gerichte psychologie? Wat levert het gebruik van termen uit die discipline ons op voor onze kennis van het verleden? Begrijpen we daardoor beter hoe wij met dat verleden omgaan? Wat zien we wanneer we door deze bril kijken en wat blijft daardoor buiten beeld?

Zonder twijfel is dit spraakgebruik een teken van een ‘psychologisering van de cultuur’ die vanaf het begin van de jaren zeventig valt te constateren. Een eerste signaal hiervan waar het het Nederlands koloniaal verleden betreft, was *The trauma of decolonisation* van de politicoloog A. Lijphart uit 1966 over het irrationele karakter van de Nieuw-Guinea-politiek. Maar toen dr. J. Hueting drie jaar later voor het eerst op TV de Nederlandse oorlogsmisdaden in Indië tussen 1945-1949 ter discussie stelde, sprak men over ‘afrekening met het verleden’, termen uit de in Nederland van ouds bekende wereld van de boekhouding. Na 1970, en zeker in de jaren tachtig, is het psychologisch discours echter ingeburgerd geraakt. Historici (inclusief ik zelf) zijn daar mede debet aan.

Op zich is dat niet verwonderlijk. Historici spelen graag leentje-buur bij andere disciplines om hun verhaal te vertellen en herkenbaar te maken. Geschiedschrijving is altijd reconstructie van het verleden in termen van het heden. Maar zij streeft - dat is onderdeel van de vakethiek - wel naar verhalen die zo waarheidsgetrouw mogelijk zijn. Reden om de psychologische terminologie aan een nader onderzoek te onderwerpen. Gaat het inderdaad alleen om een wijziging van discours; is er sprake van metaforisch gebruik van psychologische termen voor historische processen of hebben zij een waarheidsgehalte op zich zelf?

De historische literatuur uit wetenschappelijke hoek biedt weinig opening voor een antwoord op de vraag naar de bruikbaarheid van dit ‘lenen’ bij de buren. Incidenteel vindt men daar verwijzing naar ‘onverwerkt verleden’; de verwante term ‘collectieve herinnering’, is echter meer populair. Voorbeelden betreffen de laatste vijftig jaar, bijvoorbeeld van de Fransen inzake de Vichy-periode en de dekolonisatie van Algiers, of van de Amerikanen inzake Vietnam. Ook de wijze waarop men in Duitsland, Japan of Israel met de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog omgaat, wordt wel in termen van collectieve herinnering en trauma vervat. Blijkbaar is alleen het recente verleden onverwerkt, en daaruit weer vooral verloren (koloniale) oorlogen. Heftige emotionele gebeurtenissen verder weg in de geschiedenis - zoals de tachtigjarige oorlog, de Franse revolutie of de Amerikaans burgeroorlog - plegen

geanalyseerd te worden in de voor historici meer bekende termen van richtingenstrijd, van facties en fracties, van botsende ideeën en belangen, van politieke worsteling. In genoemde voorbeelden wordt de analogie tussen psychologische en historische processen evenwel zonder veel omhaal van woorden gehanteerd, een thematische problematisering ervan ontbreekt.

De (sociale) psychologie biedt al evenmin antwoord op vragen rond de toepasbaarheid van nieuwe begrippen op collectieve historische processen. Wel heeft de moderne psychologie meer oog gekregen voor de sociale component van de individuele 'affect-huishou-

ding'. Dat zich-herinneren niet alleen een individueel proces is, maar mede vorm krijgt door noties en normen die in een maatschappij circuleren, is vrij algemeen aanvaard. Eveneens is het besef voor de sociale aspecten van individuele trauma-verwerking doorgedrongen: het belang van de reactie van omgeving en maatschappij wordt erkend. Maar over collectieve trauma-verwerking zwijgt deze tak van wetenschap, al komt er naar aanleiding van recente oorlogen in Somalië, Ruanda/Burundi en voormalig Joegoslavië daarover nu onderzoek op gang. Maar dan betreft het getraumatiseerde groepen binnen die staten.

Het loont daarom de moeite om de psychologische bril waarmee nu naar het proces van dekolonisatie wordt gekeken aan een nader onderzoek te onderwerpen. Hoe scherp is de lens? Noodgedwongen moet het hier overigens bij schematische benaderingen, zowel van de psychologie als van het koloniaal verleden blijven.

Trauma en verwerking

Een trauma impliceert een heftige emotionele ervaring, veroorzaakt door pijnlijk verlies (bijvoorbeeld van een geliefd persoon) of door ondergaan geweld; een ervaring die de continuiteit van het bestaan en het autonome zelfbeeld lijkt aan te tasten en een intens gevoel van machteloosheid veroorzaakt. Reacties hierop zijn nooit in enkelvoudige processen te vatten, afhankelijk als deze zijn van persoon, karakterstructuur, evenement en sociale context. Grosso modo valt echter volgens de recente trauma-literatuur toch een reactiepatroon te herkennen. Na een korte periode van fixatie op de ervaring, volgt ontkenning/er niet over willen praten, vaak aangevuld met herbeleving (*intrusion*): op onverwachte momenten breekt de herinnering binnen. Deze reacties gaan gepaard met emoties als angst, woede, depressiviteit, zelfs met gevoelens van schuld en schaamte, dat men de gebeurtenis niet heeft kunnen voorkomen. Sinds het onderzoek van de psychiater H. Keilson naar de reacties van Joodse kinderen, die in de Tweede Wereldoorlog waren ondergedoken, weten we, dat trauma's dieper steken wanneer er zich een keten van pijnlijke ervaringen heeft voorgedaan, de 'sequentiële traumatisering'.

Voor het verwerkingsproces roept de psycholoog/therapeut gerichte herbeleving op, via het vertellen of op andere manieren naar boven halen van herinneringen en toen gevoelde emoties. Hierdoor kan toeëigening van dat verleden en integratie van de pijnlijke gebeurtenis in de persoonlijke geschiedenis plaats vinden en eventueel een nieuw zelfbeeld of een nieuwe levensvisie ontstaan. De psycholoog R. Kleber noemt verwerken dan ook 'niets anders dan een individuele vorm van geschiedschrijving'. Zingeving, het toekennen van betekenis aan de schokkende gebeurtenis zelf, fungeert daarbij als een belangrijk hulpmiddel en is signaal van verwerking. Zelden impliceert de eindsituatie totale 'rust'; met het littekenweefsel kan echter geleefd worden.

Overrompeling en machteloosheid

Er zijn zeker parallellen tussen de structuur van de individuele trauma-ervaring en de ervaringen van Nederland in de periode 1945-1949 en daarna aan te wijzen. In de eerste plaats was er de ervaring van overrompeling en machteloosheid. De uitroeping van de onafhankelijkheid van de Republiek Indonesië op 17 augustus 1945 kwam als een volslagen verrassing voor de Nederlandse regering, voor de Nederlandse publieke opinie en voor de Nederlanders in Indië. Of men nu in Nederland of in Indië woonde, men was in 1945 niet geïnformeerd over wat er onder de Indonesische bevolking leefde. Door het overheidsbeleid van onderdrukking was over het vooroorlogs nationalisme maar weinig bekend. Isolatie van de Europeanen in Japanse interneringskampen en de fysieke afstand tussen de archipel en de Indische regering in Australië hadden de kennis over ontwikkelingen, die zich tijdens de oorlog in sneltreinvaart voltrokken, tot nul gereduceerd. Weinigen namen de onafhankelijkheidsverklaring van ‘een stelletje extremisten’ of ‘collaborateurs’ dan ook serieus.

Nederland kreeg bovendien te maken met een nieuw fenomeen: de dekolonisatie. Dat Groot-Brittannië en Frankrijk in respectievelijk India en Indo-China dezelfde ervaring opdeden, leverde nog geen historische voorbeelden op. Het heft werd de Nederlandse regering daarbij meteen uit handen genomen. Bui-

tenlandse troepen - de Britse militairen onder leiding van Lord Mountbatten - namen in september 1945 het militair gezag van de Japanners over. Zelf zouden de Britten in India het proces blijven beheersen en ook om die reden tot een vervroegde overdracht van de souvereiniteit in augustus 1947 besluiten.

De Nederlandse regering probeerde via onderhandelingen en militaire acties het initiatief te herwinnen. Maar ook al meende de Nederlandse regering daarop juridisch het recht te hebben, de Indonesische revolutie liet zich in de na-oorlogse verhoudingen niet als een binnenlands probleem behandelen. Het agressief militaire optreden in 1947 en 1948-1949 lokte internationale controle uit in de vorm van resoluties van de Verenigde Naties, de instelling van de internationale Commissie van Goede Diensten en politieke pressie van de Verenigde Staten. Deze dwongen Nederland tot de politieke oplossing van een Ronde Tafel Conferentie. Tegenstribbelend besloot Nederland in 1949 tot souvereiniteitsoverdracht. Militairen meenden - ten onrechte, zoals door recent historisch onderzoek is bewezen -, dat de overwinning al binnen handbereik lag. Het vergrootte de animo tot overdracht niet.

Een verloren oorlog, de tweede in een decennium, en gedwongen afstand bezegelden de ervaring van machteloosheid en verlies. Verlies van kolonie, verlies van status: Nederland degradeerde in de ogen van bepaalde groeperingen van middelgrote mogendheid tot ‘een boerderij aan de Noordzee’. Verlies ook van nationaal zelfbeeld, dat door de Tweede Wereldoorlog aanzienlijk aan kracht en positiviteit had gewonnen. Men moest hier afzien van een historische taak, die Nederland - naar eigen inzicht en volgens een aantal buitenlanders - zo voortreffelijk had volvoerd. ‘Daar werd wat groots verricht’ was méér dan een titel van een boek uit 1941. Het was de *communis opinio* over vooroorlogs koloniaal gedrag geworden en had de militaire ideologie tssen 1945 en 1949 bepaald. Als blauwhelmen *avant-la-lettre* dienden Nederlandse militairen orde, recht en welvaart te brengen. Of zoals het lied van de Zeven December-divisie luidde:

> Wij werken voor vrede, voor veiligheid en recht,
> En helpen een volk uit zijn nood.
> Begrippen waar iedere jongen voor vecht,
> En waar Neêrlands kracht uit ontsproot.

Superioriteit/inferioriteit

Ook de reacties uit de jaren vijftig en zestig zijn in psychologische termen te vatten. Nederlanders hadden in de jaren vijftig de grootste moeite met de politieke opstelling van de Indonesische regering. De meeslepend geschreven studie van Hans Meijer, *Den Haag-Djakarta. De Nederlands-Indonesische betrekkingen 1950-1962* is daarover pijnlijk verhelderend. Of het nu de regering, de publieke opinie in Nederland of de Nederlandse gemeenschap in Indonesië betrof, alle bleven met meer of minder gevoel voor nuance een speciale positie opeisen. De last van het verleden belemmerde aanpassing aan de gewijzigde verhoudingen.

Het Nieuw-Guinea-beleid was de meest duidelijke vorm van compensatie voor niet-geaccepteerd verlies. Uitgezonderd van de overdracht bleek Nieuw Guinea in

de jaren vijftig een politiek en financieel blok aan het Nederlandse been. Lijphart heeft in zijn hierboven genoemde boek het zinloze vasthouden aan dit laatste Indische gebiedsdeel in deze jaren ‘definitely pathological’ genoemd, symptoom van een ernstig minderwaardigheidscomplex, op zijn beurt tegenhanger van het gekwetste superioriteitsgevoel. Het beleid valt zijns inziens dan ook te herleiden tot een gefrustreerd nationalisme, moreel superioriteitsbesef, egocentrisch altruisme en diepe wrok jegens Indonesië. Ook van Nieuw-Guinea deed Nederland in 1962 gedwongen afstand. Onder druk van de regering-Kennedy moest het opnieuw de realiteit van verlies en inperking van autonomie erkennen. Men kan de overdracht van Indonesië via een interim-regering aan de Verenigde Naties dan ook zien als een vorm van collectieve ‘sequentiële traumatisering’: na het verlies van de oorlog in de Pacific in 1942, van Indonesië in 1949 nu van het laatste restje ‘Indië’. De reactie na 1962 was dezelfde als ten aanzien van Indonesië na 1949: een dwangneiging tot vergeten.

Ontkenning

Het koloniaal verleden, met name de periode van oorlog en dekolonisatie, was na 1950 de blinde vlek op het nationale netvlies, het goed bewaarde 'familiegeheim' van de Nederlandse natie geworden. Zoals in elk psychologisch proces was dat verzwijgen-en-vergeten niet alleen een vermijden van de pijnplek; het had ook andere functie. De jaren vijftig waren de jaren van nationale consensus, van economische reconstructie en opbouw van de welvaartsstaat, van vooruit in plaats van achterom kijken.

Middelbare scholieren werden niet verveeld met recente geschiedenis; dat hoorde niet bij het eindexamenpakket. Jeugdliteratuur die een stevige bodem kon leggen onder historische kennis over kolonialisme en dekolonisatie, ontbrak. De literatuur voor volwassenen functioneerde al evenmin als popularisator van een pijnlijk verleden. De militaire herinnering vond slechts vorm in herdenkingsboeken voor onderdelen van de krijgsmacht en diende alleen voor consumptie in eigen kring. Aan de Nederlandse universiteiten bleef de belangstelling voor het koloniale verleden beperkt tot enkele professoren aan de universiteiten van Amsterdam, Groningen en Utrecht. Hier hoorde het tot de interessen van hoogleraren in de sociologie en de geschiedenis, W.F. Wertheim en H. Baudet en tot het vakgebied van 'bijzonder' hoogleraar W.Ph. Coolhaas.

Zoals de pers na 1950 over het koloniale verleden had gezwegen, zo zweeg zij na 1962 over Nieuw-Guinea. De overdracht van het eiland door de VN aan Indonesisch bestuur in augustus 1963 en de volksraadpleging van 1969 vonden nauwelijks vermelding. Zij pasten psychologisch noch politiek in het streven naar herstel van betrekkingen met Indonesië dat al in 1963 op gang kwam. Voor in Nieuw-Guinea zelf bij de Papoea-elite gewekte verwachtingen was politieke belangstelling noch ruimte.

Deze periode van grote stilte valt te vergelijken met het patroon van ontkenning uit de trauma-literatuur. Direct betrokkenen, repatrianten uit Indië, ex-militairen, Molukkers en Indo-Europeanen, hadden hun aandeel aan de stilte. Hun ervaringen waren veelal 'sequentiëel traumatisch' geweest: oorlog in bezet Indië, de *bersiap* met zijn inderdaad ongekende wreedheden en vertrek van geboortegrond. Maar in Nederland vroeg men niet en zij spraken niet, doch assimileerden geluidloos.

Het is deze periode die een gat heeft geslagen in het historisch geheugen van de Nederlandse generatie die in of kort na de oorlog geboren is. Het recente verleden maakte noch deel uit van hun ervaring, noch van de cultuur, noch van de in opleidingen geboden leerstof.

Herbeleving

Verschillende incidenten die vanaf het eind van de jaren zestig plaats vonden, kunnen worden gezien als opgedrongen herbeleving van dat vergeten verleden. psychologische termen zijn opnieuw toepasselijk. De meest bekende centreren zich rond de vraag naar de militaire excessen of oorlogsmisdaden van Nederlandse militairen: het optreden van Joop Hueting voor het vrij nieuwe medium TV in 1969, de opwinding

over de eerste versie van deel XII van *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* van Lou de Jong in 1987-1988; de intense emoties rond Poncke Princen in 1993 en 1994. Het pleidooi van Tweede Kamer-voorzitter Deetman voor een 'nationaal debat' vormde het meest recente sluitstuk van deze incidenten. Als repeterende breuken speelden die discussies zich af op de snijlijn van historische feiten en nationaal zelfbeeld. En dat voor een steeds wisselend publiek. Het collectieve geheugen bleek kort van memorie, moreel van intentie en weinig beinvloed door inmiddels gepubliceerde historische literatuur over het onderwerp.

Maar niet alleen incidenten rond de geschiedenis van de dekolonisatie, ook die rond de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog functioneerden als uitingen van collectieve herbeleving. In 1971 schrok het Nederlands publiek voor het eerst op, toen Wim Kan protesteerde tegen een privé-bezoek van keizer Hirohito aan koningin Juliana. In 1986 veroorzaakte een voorgenomen staatsbezoek van koningin Beatrix aan Japan en ontactisch optreden van VVD-minister De Korte een publicitaire rel. Het bezoek ging niet door. Evenmin gebeurde dat in 1989 bij de begrafenis van keizer Hirohito. In geen enkel ander land liepen de emoties naar aanleiding van de officiële vertegen-

woordiging daarheen hoger op dan in Nederland. Alleen China stuurde een vertegenwoordiging van gelijk (laag) niveau: de minister van Buitenlandse Zaken. Vervolgens belandde in juli 1991 de krans, die de Japanse premier Kaifu tijdens een bezoek aan Den Haag in stilte bij het Indisch monument had gelegd, in de vijver van de Scheveningse Bosjes. Het was minstens evenzeer een uiting van onvrede over de houding van de Nederlandse regering ten opzichte van de Indische gemeenschap als bewijs van nog bestaande woede over het Japanse optreden tijdens de oorlog. Het rauwe ei dat kort daarop op het revers van premier Ruud Lubbers trof - een in Nederland weinig gebruikelijke behandeling van een hoogwaardigheidsbekleder - was uiting van diezelfde woede. Al deze incidenten herinnerden de niet-direct bij het koloniale verleden betrokkenen aan een minder bekend deel van de Nederlandse geschiedenis. De kennis daarvan is zeker gepopulariseerd, al is het de vraag of het historisch begrip daarmee eveneens gediend werd.

De benadering van het koloniale verleden in psychologische termen biedt dus voordelen. Zij maakt nog eens duidelijk, hoe weinig autonomie Nederland bezat tijdens de dekolonisatie, hoezeer dit proces het zelfbeeld als model-kolonisator en morele natie aantastte, en hoe een pijnlijk verleden werd weggedrukt. Zij zet daardoor bekende feiten in een wat ander licht en vertelt het verhaal in herkenbare termen. Zij uniformeert echter en passant Nederland tot een homogene natie, tot een niet nader gedefinieerd collectief. En daarmee blijven culturele, sociale en politieke factoren en processen die de bijvoorbeeld bovengenoemde ‘gedwongen’ herbeleving kunnen verklaren buiten beeld; een belangrijk nadeel.

Sociale en politieke processen

Uit de literatuur over de geschiedenis van de collectieve herinnering is inmiddels wel bekend dat deze geen statische psychologische categorie is, maar altijd betwist, historisch veranderlijk en als zodanig inzet van sociale groepsvorming en politieke strijd. Dat geldt ook voor collectief trauma en collectieve verwerking. Veranderende opvattingen, verschuivende sociale groepen en een zich wijzigende verankering in de politiek daarvan zijn doorslaggevend voor de manier waarop er collectief op het verleden wordt gereageerd.

Het was bijvoorbeeld de dekolonisatie politiek van de jaren zestig, die de eerste aanzetten gaf tot het doorbreken van de grote stilte over het koloniale verleden. Na 1960, het jaar waarin de dekolonisatie van Afrika als nagenoeg laatste gebied plaats vond, was kolonialisme een moreel problematisch verschijnsel geworden. De betwiste Vietnam-oorlog en de ‘culturele revolutie’ van de jaren zestig met haar aanval op elke hiërachie versterkten die wijziging van ideaal en idioom. Links van het politieke midden leidde dit overigens veeleer tot schuldbesef over westerse vormen van neo-kolonialisme in het algemeen, dan tot schuld en boete over het eigen koloniale verleden in Indonesië. Aan dit algemeen antikolonialisme paarde zich het nieuwe onderwerp van mensenrechten, dat vanaf de jaren zeventig een bewust gehanteerd onderdeel van buitenlands beleid zou gaan vormen.

Deze nieuwe politieke opvattingen stonden haaks op de koloniale reminiscenties van een andere groep, die hun - gedepolitiseerde - kinderherinneringen aan een

heerlijke jeugd in een land van licht en ruimte verwoordden. Deze Indische groep (Nederlands en Indo-Europees) begon zich in het begin van de jaren zeventig voorzichtig te manifesteren. Verworven welvaart en onderwijs stimuleerden het proces van emancipatie. De nieuwe verhoudingen met Indonesië die na de 'troonsafstand' van Sukarno aan Suharto in 1965/66 in een stroomversnelling kwamen, resulteerden in een groeiende stroom toeristen en ontwikkelingsgelden richting Indonesië. In 1971 vormde de koninklijke reis van koningin Juliana en prins Bernhard de rituele bekrachtiging van deze 'blijvende banden' en nieuwe relaties.

De immigratie van allochtonen stimuleerde bewustwording van eigen identiteit van de Indische gemeenschap. Beter georganiseerd werd zij beter gehoord, mede omdat zij nu in het kader van de algemene erkenning van oorlogsleed als oorlogsslachtoffer werd erkend. De jaarlijkse herdenkingen van de 15e augustus, de datum van de Japanse capitulatie, legden daar sinds 1980 getuigenis van af. In de besluitvorming rond de koninklijke reizen naar Japan toonde de Indische gemeenschap haar vermogen tot politieke pressie.

In de jaren '80 voegde zich bij deze Indische organisaties een steeds sterkere organisatie van veteranen uit de periode 1945-1949. Gepensioneerden met tijd en vitaliteit organiseerden zich in 1985 in de VOMI, de Vereniging Oud-Militairen Indiëgangers. Hun réveille vond vorm in het Indië-monument in Roermond, dat binnen een maand na het Indisch monument in Den Haag werd onthuld. Als een groeiende machtsfactor wisten de veteranen de PvdA-minister van Defensie Relus ter Beek voor een veteranenbeleid te winnen. In 1989 resulteerde dit in een samenwerkingsverband, het Veteranen Platform en in de Stichting Dienstverlening Veteranen. Want aan erkenning van hun vroegere militaire verleden had het inderdaad lang geschort. Ex-militairen die uit Indië kwamen, konden zich niet warmen bij de vlam voor de onbekende soldaat of andere materiële en immateriële vormen van erkenning. Als niet-militaire natie miste Nederland elke traditie in dit opzicht.

Politiek vonden de veteranenorganisaties onderdak bij de VVD (en in mindere mate bij het CDA) zoals bleek bij de politieke debatten over de visa voor ‘Poncke’ Princen in 1993 en 1994. De Indische gemeenschap was grosso modo eveneens van die partij. Daarmee is meteen het politieke probleem van de verhoogde organisatiegraad aangegeven. Het was verklaarbaar dat het ‘nationaal debat’ niet doorging. Het paarse evenwicht liep gevaar. In het kabinet diende premier Wim Kok de harmonie te bewaren tussen de VVD (voorvechter van de veteranen), de PvdA (zelf indertijd verantwoordelijk voor de militaire acties en nu daarbij kritisch ten aanzien van het mensenrechten-beleid van Indonesië) en D'66 (‘free-floating’ en meer intellectueel van visie). En dat maakt verwerking op dit moment minder tot een sociaal-psychologisch dan tot een politiek probleem.

Verwerking?

Dat de analogie tussen individueel gerichte psychologie en het verleden van het collectief Nederland maar zeer ten dele opgaat, maakt ook het thema ‘verwerking’ zelf duidelijk. De wegen die de individuele psychologie daarvoor wijst, zijn collectief moeilijk te gaan. Geen bank bij de therapeut voor de Nederlandse natie. De collectieve veiligheid voor het bespreken van bedreigende herinneringen ontbreekt. En wie zou de collectieve workshops kunnen bieden, waarin lichaamswerk, speltherapie, emotionele ontlading of rituele bevestiging op nationale schaal uitkomst bieden?

Al laten de ‘technieken’ het afweten, methodisch biedt de psychologie wel enige handvaten. De vraag naar het moment waarop het verleden zal zijn ‘verwerkt’ is een zinloze. Verwerken is veeleer een proces - zoals uitgedrukt in de Engelse term ‘coping with trauma’ - dan een eindtoestand. Wanneer die toestand individueel al bereikt wordt, blijkt die vooral achteraf uit gedrag, verhoogde zelfkennis en toegenomen levenswijsheid. Geldt dat ook voor een collectief? Heeft Nederland baat bij een nieuw zelfbeeld? Het is niet onmogelijk. Nu lijkt men inderdaad vast te houden aan vertrouwde nationale noties van moraliteit, die al sinds het einde van de negentiende eeuw - de tijd van het ‘ethisch imperialisme’ - buitenlands en koloniaal beleid in Nederland bepaalden. In het individuele proces belemmeren (morele) oordelen evenwel de integratie van schaduwzijden van de persoon, de erkenning daarvan als onderdeel van de eigen persoonlijkheid. In het collectieve lijkt het weinig anders.

Morele noties plegen een rol te spelen wanneer weinig kennis voorhanden is en wanneer er behoefte is de schuldvraag bij anderen te leggen. Een morele veroordeling kan daarom een ingang tot het probleem, nooit een uitgang zijn.

De psychologie wijst nog een opening: het vertellen van verhalen is essentiëel in individuele verwerkingsprocessen. In Nederland is de Tweede Wereldoorlog vooral via de (kinder)literatuur gepopulariseerd en toegeëigend. Verhalen kunnen natuurlijk nieuwe mythen vormen en de historische werkelijkheid versluieren, maar leggen ook een culturele bodem, waarmee de historicus zijn voordeel kan doen.

Verhalen komen namelijk niet alleen uit de literatuur, maar ook uit de geschiedschrijving. Wanneer verwerking inderdaad ‘een vorm van individuele geschiedschrijving’ is, dan is (het kennen van) de geschiedenis voor collectieve verwerking net zo belangrijk als literatuur. Of om de historicus Johan Huizinga te parafraseren: ‘geschiedenis van het kolonialisme is de vorm waarin de Nederlandse cultuur zich rekenschap geeft van haar koloniale verleden’. Persoonlij-

ke zingeving van traumatiserende ervaringen dient getoetst te worden aan meer algemene noties over de realiteit; anders bouwt een individu een nieuwe schijnwereld op. Historische kennis dus als collectieve toetssteen; zich rekenschap geven als zingeving. Het gebruik van psychologische termen wijst dan ook terug naar een toeëigening van het verleden, tot een kennen en een erkennen van dat wat (ook) Nederlands was. Want aan de volkswijsheid ‘alles vergeven en vergeten’ gaat ‘weten’ vooraf; alleen een bewustzijn van ook de eigen fouten leidt tot een open toekomst.

De balans opgemaakt

Het psychologisch spraakgebruik biedt dus zowel voor-als nadelen. Er zijn zeker analogieën in individuele en collectieve processen aan te wijzen. In metaforische zin zijn de termen van succes verzekerd. Zij belichten het emotionele en irrationele karakter van dit omgaan met het verleden en vergroten bovendien de herkenbaarheid onder een breder publiek. Niet voor niets zijn zij in krant en TV aangeslagen. Het is immers interessanter om over ‘onverwerkt verleden’ te praten dan over een ‘vergeten en onbekende periode’. Liever ‘collectief trauma’ dan ‘gebrek aan kennis’.

Maar het verleden is rationeler dan men denkt. Verklaringen voor de (heftigheid van) emoties liggen in veranderde opvattingen, in gebrek aan kennis, in organisaties en politieke pressie, dus toch weer in ouderwetse historische begrippen als richtingenstrijd, belangen en politiek. Alleen wanneer die in de analyse worden betrokken, kunnen psychologische termen het inzicht vergroten in historische processen.

President Soekarno
Portret van een aartsvijand

Als in 1982 de NCRV-televisie een documentaire uitzendt over de rol van president Soekarno in de onafhankelijkheidsstrijd van Indonesië wordt daarover bericht in het gezaghebbende indonesische dagblad Sinar Harapan onder de kop: ‘Zelfs nu in Nederland een objectief portret van president Soekarno’.

Zo'n krantekop is veelzeggend wanneer het gaat over de appreciatie van het Nederlandse volk voor de eerste president van de republiek: 35 jaar eerder, in 1948, luidde de verkiezingsleuze van de VVD nog: ‘Hebt u ook genoeg van Soekarno? Het roer moet om! Maar zelfs na de overdracht van de soevereiniteit in december 1949 is het nooit meer goed gekomen tussen de Nederlandse regering en de president van Indonesië. Soekarno bleef in terugblikken op het Nederlands beleid door minister-president Drees en zijn minister van buitenlandse zaken Luns een man ‘met een lorrig privéleven’ en ‘onbetrouwbaar’. In de vaderlandse media - van links tot rechts - werd niet alleen zijn collaboratie met de Japanse bezetter nog jarenlang breed uitgemeten, alsook zijn sympathie voor de communistische partij van China, maar - vooral - zijn kleurrijke privéleven, inclusief zijn grote belangstelling voor het vrouwelijk geslacht.

Het Nederlandse volk reageert nog jaren later navenant. In een enquête in november 1965 (ruim vijftien jaar na de soevereiniteitsoverdracht dus!) wordt aan 12.000 Nederlanders gevraagd of de Nederlandse regering president Soekarno moet uitnodigen voor een staatsbezoek. Hierop antwoordt 47.9% met een duidelijk ‘nee’. (In de stad Den Haag antwoordt maar liefst 60,5% van de ondervraagden met ‘nee’.)

Zelfs bij het overlijden van Soekarno in 1970, vijf jaar na de militaire staatsgreep die hem het veld deed ruimen, zijn de commentaren in de media op z'n minst zuinigjes te noemen. In het Algemeen Handelsblad bijvoorbeeld wordt, na het noemen van Soekarno's ‘beweegelijke stijl, hang naar improvisatie en talent voor emotionele formulering’ geconcludeerd dat ‘historische fairness gebiedt zijn verdiensten voor Indonesië als onafhankelijke staat te erkennen’.

En nog steeds - hoewel nu in Nederland een beduidend aantal historici bezig is de dekolonisatie te herijken en te verduidelijken - gaat men meestal met een grote boog om de eerste president van Indonesië heen en wordt betrekkelijk er weinig gedaan om het portret van ‘de aartsvijand’ te retoucheren. De drie wat pover uitgevallen

Nederlandse biografieën over Soekarno van Paul van 't Veer, Bernhard Dahm en Cindy Adams doen daar weinig aan af.

Er doet een grote hoeveelheid anekdotes over de president de ronde, die iedereen naar believen kan aanwenden om de man te karakteriseren. Meestal gaat men dan in op zijn voorliefde voor het toespreken van massa's of zijn reeds genoemde rijk-geschakeerde liefdesleven.

Toch verdient het misschien aanbeveling om één veelzeggende anekdote voor het nageslacht opnieuw op te tekenen én te duiden. Soekarno was een groot verzamelaar van schilderijen. Maar hij verzamelde niet alleen schilderijen, zo vertelde hij in 1965 aan Berhard Krisher van het Amerikaanse Newsweek, hij *corrigeerde* ze, waar nodig, ook! ‘Ik heb een schildersezel en palet en verf klaar staan en als een gedeelte van een aangekocht schilderij mijn instemming niet heeft, verfraai ik het een beetje’, waren zijn woorden in het weekblad. Krisher noemt deze handelwijze een voorbeeld van zijn grote ijdelheid, maar voor mij is

het vooral een voorbeeld van zijn grote schaamteloosheid. En juist die schaamteloosheid was zijn grootste wapen in de onderhandelingen met Nederland en Maleisië over territoriale aanspraken. Het was die onbeschaamdheid die hem bij politieke besprekingen telkens de door afgevaardigden voorgestelde teksten op cruciale momenten deed veranderen en naar eigen inzicht *bijkleuren.* Hij kon als geen ander dan van bijzaken hoofdzaken maken, dingen die al 'uitonderhandeld' waren opnieuw ter tafel brengen of eerdere afspraken met een heel eigen visie een ander karakter geven.

Het 'schilderij' was alleen 'af' als hij er zijn correcties op had aangebracht...

Wat was Soekarno in het oog van de wereld? Een *nationbuilder* met allure of een volksmenner met het wat louche karakter als dat van een kleine schilderijenvervalser? Het wachten is op de grote biografie.

Daarom geen verklarend artikel in dit Indonesiënummer van BZZLLETIN, maar een aantal meningen van mensen, die stuk voor stuk door hem werden 'aangeraakt', of wier leven door hem ingrijpend werd veranderd.

[Joop van den Berg]

Peter Schumacher
Heb ik jou door Soekarno?

De eerste woorden die me te binnen schieten als ik aan Soekarno denk zijn: 'Ik heb jou door Van den Heuvel'. De scène speelde zich af tijdens de laatste maanden - of waren het weken? - van Soekarno's regime in het voorjaar van 1966 op het presidentiële paleis in Jakarta. Een KRO-televisieploeg onder aanvoering van Aad van den Heuvel wilde nog één keer een interview met de dan al duidelijk politiek, maar ook lichamelijk aftakelende Soekarno. De man weet dan dat na de mislukte staatsgreep van 30 september 1965, als Suharto het heft in handen heeft genomen, zijn dagen geteld zijn.

Met grote moeite hield hij nog de status op van staatshoofd. Grappenmakend trachtte hij zijn figuur nog enigszins te redden. Iedereen die deze fascinerende tv-reportage heeft gezien weet dat hij of zij getuige is van de teloorgang van een verslagen man, en Soekarno weet het ook. Ik had echt met hem te doen. Het is in die dagen voor Soeharto dan alleen nog maar een kwestie hoe de afzetting van Soekarno als president zo elegant mogelijk te regelen. Op 21 juni 1970 sterft, al bijna vergeten, de man die decennia lang het gezicht heeft bepaald van Indonesië.

In mijn jeugdjaren in Indonesië, direct na afloop van de Tweede Wereldoorlog, werd bij ons thuis Soekarno afgeschilderd als een extremist, die absoluut niet te vertrouwen was. Wat nou onafhankelijkheid verlenen aan deze 'volksmenner', die was opgestookt door de Japanners en met hen had samengewerkt? We waren er ook van overtuigd dat het overgrote deel van de Indonesiërs niet achter hem stond.

Mijn antipathie voor Soekarno zou, verkerend onder mokkende Indische familie en vrienden in Nederland, die niet goed konden leven met 'het verlies van Indië', nog jaren worden bestendigd.

Pas ergens in de jaren zestig, als Soekarno's leidende rol eigenlijk al is uitgespeeld en ik inmiddels journalist ben geworden, ging ik Soekarno als leider van de Indonesische vrijheidsstrijd en als president van het onafhankelijke Indonesië anders zien. Ik kreeg sympathie voor nationale leiders als de Vietnamese president en revolutionair Ho Chi Minh en voor de radicale Ghanese leider Kwame Nkruma - werd het dan ook niet hoog tijd de grote vijand uit mijn jeugd te leren zien in historisch perspectief?

Dat Indonesië volkomen recht had op onafhankelijkheid is mij dan inmiddels duidelijk en dat Soekarno een inspirerend leider is geweest onderstreep ik volkomen. Met Soekarno's rol tijdens de Japanse bezetting heb ik meer moeite. Dat hij er heil in zag met de Japanners samen te werken om op die manier het verslagen Nederlandse koloniale bewind definitief af te schudden, akkoord. Maar was het in het kader van die samenwerking noodzakelijk om honderdduizenden landgenoten tot dwangarbeid te dwingen?

Hij moet geweten hebben dat deze *romoesja's* bij tienduizenden tegelijk stierven. De vraag die nooit beantwoord zal worden, maar die, wanneer ik denk aan die bekende foto van Soekarno met bamboe hoed op en pacol in de hand, nog steeds in mijn hoofd blijft ronddwalen, is: was de Indonesische zaak niet even goed gediend geweest als Soekarno wat minder enthou-

siast romoesja's had geworven? Gedane zaken nemen geen keer, maar er wàs een gelegenheid dat Soekarno het leed van de romoesja's die het overleefd hadden, of hun nabestaanden enigszins had kunnen lenigen.

Dat was in de jaren vijftig tijdens de besprekingen met Japan over herstelbetalingen. De niet geringe claim voor aangedane oorlogsschade en menselijk leed van 17,5 miljard dollar, die de Indonesische regering in 1952 in Tokio neerlegde, was voor een groot deel gebaseerd op de overdreven schatting van vier miljoen Romoesja's die waren omgekomen. Toen na bijna zes jaar onderhandelen Tokio en Jakarta het in 1957 eens werden over een aanmerkelijk geringer bedrag van niet meer dan 500 miljoen dollar bleek al het geld te zijn besteed aan handelsschulden en ontwikkelingsprojecten. Geen rupia was bestemd voor smartegeld aan de romoesja's of hun nabestaanden. Met alle waardering voor Soekarno's verdiensten als revolutionair leider en *nation-builder*, blijf ik derhalve zitten met de vraag: heb ik jou door Soekarno?

Peter Schumacher (1933), journalist en publicist, was in 1971 correspondent in Jakarta en later jarenlang verbonden aan het NRC-Handelsblad.

Jeroen Brouwers
De dag dat Soekarno stierf

Ik ging aan de bar zitten, naast iemand die de krant las. Die krant stond rechtop tussen mij en de persoon die hem vasthield. Hoe kon die in dit licht een krant lezen en zich er in deze lawaai-atmosfeer op concentreren?

Onweerstaanbare behoefte aan alcohol.

Om kalm te worden, om niet zoveel te hoeven zien, op te merken, te formuleren, na te denken. Jenever in een groot glas, een driedubbele portie in één keer, ik gaf de maat met mijn vingers aan. Er zijn honderden ogen om mij heen, die allemaal naar mij kijken.

Aha, broeders en zusters, dat zuipen, die inhaligheid, duiden erop dat hij een der onzen is, - rol de steen maar voor de ingang.

De golf jenever die mijn mond binnengutste was warmer dan lauw en smaakte naar brak rivierwater, petroleum, iets zwarts, dode ratten. Toen ik het vocht doorslikte, was het of ik een klap tegen mijn keel kreeg. Op hetzelfde ogenblik keek ik naar de krant, waarvan de voorpagina naar mij was toegekeerd: dezelfde krant als die ik in de schoenwinkel had gezien. De man met de fez op zijn hoofd was Soekarno, een portret van hem uit vroeger jaren, en ik herkende hem eerder dan ik zijn fors gedrukte naam onder de foto had gelezen: - hij was die dag gestorven.

Mijn leven zou anders zijn geweest als hij niet had geleefd, zijn leven had alles met het mijne te maken. Ergens in mijn leven stond een muur, aan de ene kant waarvan ik was begonnen in een gouden wereld, Indonesië, en aan de andere kant waarvan ik, levend van de ene onvrijheid in de andere, aan handen en voeten geboeid, ten slotte hier in deze crypte was aangespoeld. Die muur in mijn leven staat daar door Soekarno. *'Merdeka!' 'Soekarno!' 'Indonesia raya!' 'Toh pati!'* Waar hoorde ik?

Een kwarteeuw eerder (maar het gebeurt nu) spreekt een klein Indonesisch meisje, ergens bij een pratende rivier in de rimboe van Balikpapan, de naam ‘Soekarno’ uit. Dat moet een kind van een jaar of zeven zijn geweest, net als ik, toen, ik herinner mij haar allang niet meer, ik weet alleen nog dat ze er ooit was. Die Soekarno was een rebel, een revolutiemaker, een bevrijder, - ik bewonder hem. Als ik wel eens van de bewondering blijk gaf, in mijn puberjaren, thuis tijdens een korte vakantie van kostschool, kon ik van mijn vader een klap met zijn zegelring krijgen: ‘Zo groot als je bent, je hebt het verstand van een gernel’ (‘Gernel’ zei hij, in plaats van ‘garnaal’.)

Later heb ik Soekarno's biografie en redevoeringen gelezen: in een daarvan zei hij, dat zijn gedachten zouden moeten worden doorgegeven op alle eilanden van het Indonesische rijk, van streek tot streek, stad tot stad, kampong tot kampong, berg tot berg, ja zelfs tot in het rijk der geesten, goden, heksen, fabeldieren. Tot zelfs daar dus waar ik mij bevond toen ik het van dat Indonesische meisje met haar bloemennaam hoorde en het mij, al kreeg ik het toen nog niet gezegd, buitengewoon treurig maakte, te weten dat ik tot de allerlaatste generatie van in Indië geboren ‘belanda's’ behoorde en van die Soekarno uit Indië zou moeten opdonderen. De Indonesiërs, zei Soekarno, zouden zich als miljarden zandkorrels moeten

samenvoegen tot een bolwerk van cement en beton, - het beton van de nationale wil waaruit de nationale daden konden voortvloeien, of iets dergelijks, enzovoort. Om die eenheid van het Indonesische volk te bewerkstelligen was hij ‘toh pati’, zei hij, - tot ieder offer bereid, ook dat van zijn eigen leven. Zo is het, broeders en zusters. Steun mij, en geef mij uw zegen. Ik ben nooit in dat land teruggeweest. Wie jankend van sentimentaliteit teruggaat naar zijn land van herkomst, zou ook de resten van zijn dode moeder kunnen opgraven: - hij zoekt het verleden, dat er niet meer is, hij is op de terugweg. (Soms droom ik, dat ik als ik doodga, ergens in Indonesië ben. In mijn slaap ontstaat daarbij een merkwaardig woord: ‘Tijdgrensoverschrijding’. Ik spring van iets hoogs af en stort door een of ander vlies. Eerst bestond ik uit allerlei spiegel- en schaduw-‘ikken’ en aan de andere kant van dat vlies vloeien al die ‘ikken’ tot één van een negatief in een positief veranderend ‘ik’ in elkaar. Ben ik gelukkig?)

Hoe zou mijn leven zijn geweest als deze nu dode Soekarno...?

[Uit: *De Zondvloed*, 1988]

Jeroen Brouwers (1940), schrijver van een reeks romans waarin zijn Indische jeugd centraal staat. Brouwers ontving de meeste belangrijke literaire prijzen in Nederland en België.

Elien Utrecht
Soekarno, alfabetisering en onderwijs

Iedere dag, in Indonesië, in de jaren vijftig en daarna, zag je ze langs je huis gaan of je kwam ze weer tegen, de groepen kinderen die naar school liepen of van school naar huis, babbelend en lachend met elkaar, de schooltassen over de schouders. In de koloniale tijd zag je ze nauwelijks, die enkele onopvallende ‘inlandse’ kinderen die naar de spaarzame dessaschooltjes gingen. De talrijke schoolkinderen in het nieuwe Indonesië, die waren het gezicht van Soekarno.

In de jaren vijftig ook de kokkie bij jou thuis in de keuken, haar hoofd met al veel grijs in het zwarte haar gebogen over het dunne leesboekje waaruit zij voor het eerst het alfabet leerde. Soms, onder het kookbedrijf door, vroeg ze of je haar wilde overhoren en haar geschreven elementaire woordjes wilde nakijken. Ook zij was het gezicht van Soekarno.

De alom en eensgezinde acceptatie en snelle bevordering van het *Bahasa Indonesia* als nationale taal, zonder dat de streektalen in hun bestaan werden bedreigd, - dat was het gezicht van Soekarno.

Het bijzondere van de krachtige impuls die Indonesië's eerste president gaf aan het onderwijs en aan het verankeren van de eenheidstaal was, dat hij onmiddellijk de hele archipel en alle lagen van de bevolking erbij betrok. De lucht klaarde op, de horizon lag wijd open, net als de toekomst. De gigantische operatie slaagde: het analfabetisme van meer dan 90% waarmee Indonesië de soevereiniteit van het Nederlandse koloniale bewind kreeg overgedragen nam snel af. Een nieuw bewustzijn van eigenwaarde van land en volk kwam tot leven. Soekarno's bezieling inspireerde, iedereen werkte van harte mee.

Groot was Soekarno in zijn streven om de staatkundige eenheid, die door het Nederlands koloniale bestel aaneengesmeed was, te verdiepen tot een innerlijk ervaren identiteit voor het hele Indonesische volk in al zijn etnische geledingen. Iedere etnische entiteit had recht op de eigen adat, maar de onderlinge scheidslijnen moesten worden geslecht voorzover ze aanleiding gaven tot geschillen en bekrompenheid. Soekarno gaf het probleem een naam: *suku-isme* (*suku* = etnische gemeenschap).

Achter de alfabetisering zat grote vaart. De *daerah* (gewesten buiten de hoofdstedelijke regio, in het bijzonder buiten Java) was wat het onderwijs betreft het slechtst bedeeld uit het koloniale bewind gekomen. Juist daar nu moest een extra inhaalmanoevre Soekarno's unitaristische republiek rechtvaardigen en het suku-ime helpen bestrijden. Scholen schoten als paddestoelen uit de grond. Ook universiteiten werden overal in de archipel opgericht. Dat de kwaliteit door de kwantiteit in het gedrang kwam, kon op termijn worden bijgesteld. Leraren zetten zich in om in ploegsystemen aan verscheidene scholen dubbel hard te werken met het doel het tijdelijk tekort in hun gelederen op te vangen. Voor universiteiten lieten docenten van Java zich (in oude Dakota's) naar de andere eilanden overvliegen om her en der mee te wer-

ken aan speciaal ontworpen part-time lesroosters. Wie dacht nog aan gerieflijke salarissen of een spaarcentje voor de oude dag?

Maar de *pembanunan* (opbouw) moest praktisch worden gefinancierd. In weerwil van Soekarno's leerstellingen van eenheid, harmonie en samen delen werden de centripetale krachten van Java niet bedwongen. De bureaucratische gezagstop bleef dààr gestationeerd. Exporthandel en vervoer bleven gebonden aan de centrale controle-mechanismen in Jakarta, terwijl die steeds vaker in onmacht vastliepen. De structuur van de unitaristische staat werd een belemmering. Om economisch te overleven begonnen de 'buitengewesten', notabene de kernproducenten van Indonesië's exportwaren, de regelgeving van de centrale regering te omzeilen en gingen rechtstreeks met elkaar en met het buitenland ruilhandel drijven. Zij noemden dat *barter*, de regering noemde het smokkel. Het bleef overigens maar een klein part van het economisch verkeer. Met de barterverdiensten financierden de betrokken gewesten onder meer de hen toegezegde rechten op meer en beter onderwijs, bijvoorbeeld de bescheiden vergoedingen voor de 'vliegende docenten' uit Java.

Hoe nijpender de algemene economische situatie werd, hoe meer prikkels tot moederlandsliefde onze Grote Leider van de Revolutie (een titel door hemzelf gekozen) aan het volk presenteerde. En de prikkels werden grover en schraler van inhoud. Ook het onderwijs moest dat verwerken. Met de *Pancasila*, die al in juni 1945 door Soekarno was geformuleerd, hadden wij ons sinds jaar en dag vertrouwd gemaakt als met een *declaration of independance.* Maar vanaf 1959 onthaalde Soekarno ons bij vrijwel iedere van zijn vele woordenrijke toespraken op een nieuwe 'theorie' en liet die meeslepend resulteren in een pakkend acroniem. RESOPIM, AMPERA, Retool, NASAKOM, BERDIKARI, TURBA, TAVIP, NEKOLIM, NEFOS, OLDEFOS, en bovenal, MANIPOL-USDEK, het werd meer dan een gewoon mens verdragen kon. *Manipol* stond voor Manifesto Politik, *Usdek* waren de beginletters van een vijftal pseudo-ideologische begrippen. Manipol-Usdek werd, naast de Pancasila, een leervak in het onderwijs, van basisschool tot universiteit. Het heette 'civics' en stond, elk leerjaar opnieuw, op het lesrooster als absoluut hoofdvak; hoe hoog je cijfers voor alle andere vakken ook, met een onvoldoende voor civics zakte je. Er was een leerboek over dat weinig meer bevatte dan droge terminologie. Wezenlijk analytische discussie erover werd niet verwacht.

Op het tijdstip zelf ervoer je het als niet meer dan een klein ongemak in het brede onderwijswerk. Het meest storende eraan was het element van vervlakking, van kritiekloosheid, van conformisme.

Achteraf beschouwd was het juist dàt element dat tekenend was voor de uiteindelijk crisis in zijn leiderschap en de respons van de samenleving op dit vlak: alfabetisering ja, onderwijs ja, maar nam Soekarno het gezonde verstand van het volk nog serieus?

Elien Utrecht (1921), echtgenote van professor Ernst Utrecht, die aanvankelijk door president Soekarno naar indonesië werd gehaald om te helpen bij de hervorming van het hoger onderwijs. Later werd het echtpaar Utrecht na een conflict met Soekarno het land uitgezet. Autobiografie: Twee zeiden van de waterscheiding.

Frits van den Bosch

Ah! Bung Karno! Uit een brief aan Joop van den Berg

Op 17 augustus zijn we gewoon de geboorte van de Republik Indonesia te herdenken. Of dat aanleiding moet zijn voor het schrijven van feestelijk gestemde jubileumstukjes is de vraag. De revolutie zit er inmiddels dik op en het enthousiasme dat tien jaar geleden nog merkbaar was heeft plaats gemaakt voor scepsis. Er is deze laatste tien jaar erg veranderd in Indonesia, en niet ten goede. Om je een idee te geven van wat ik bedoel - het politieke laat ik nu achterwege - stel je voor dat je ouwe heer niet in Malang, maar op Menteng Pulo, Jakarta, halverwege Mester, begraven lag. Vroeger was het grafveld vol witte kruizen omgeven door een pagger van pisang- en papayabomen, van oleander en tjempaka en bungur en stoute jongens zoete meisjes (Duranta repens). Daarbovenuit zag je, verderaf en dichterbij, de kronen van de klapperbomen en hier en daar een laag groezelig rood pannendak. De rustieke omgeving maakte dat de doden hier rustig lagen en zich gemakkelijk omkeerden in hun

graf. De wereld die ze hadden verlaten liet hen met rust en was veraf.

Maar zo is het niet meer. Achter de kerkhofmuur is geen kampongdak te bekennen, geen klapperboom kijkt er overheen. Van hoog boven in de lucht, hoger dan een vechtvlieger stijgt, kijken nu de wolkenkrabbers op het grafveld neer, alsof het een brandgang tussen twee huizen vol met krokot was. Requiescant in pace? Vergeet het maar. Even gaan verliggen is er niet meer bij.

Ander voorbeeld. Boven Solo, bij Tawangmangu, liggen de oude vorsten van de Mangkunegaran op een heuvel begraven. Begraven is het verkeerde woord, ze liggen gebalsemd in ledikanten onder witte klamboes in een open pendopo met een marmeren vloer. Het terrein wordt betreden via een hindoe-javaans poortje met klapdeurtjes en een hoge drempel. Wie bloemen wil strooien, op de knieën naderschuifelend tot halverwege de klamboes van de slapenden, komt door dat poortje op gewijd grondgebied. Zo hoort het. Zo was het. Zo is het nu niet langer. Jongens op motorfietsen, met meisjes achterop, remmen gierend voor het poortje, tillen hun vehikels over de stenen drempel heen en razen knallend heuvelopwaarts om de doden te storen in hun eeuwige rust.

Er valt genoeg te schrijven over Indonesia, maar niet in een geest van optimisme en dankbaarheid. En terwille van mijn vrienden daar wil ik ook geen kritiek spuien, die alleen in de meest krasse bewoordingen zou kunnen worden gevat.

God wat een rotland! Elke keer als ik er ben, neem ik mij voor om er nooit meer te komen. En elke keer als ik er toch weer ben - want er is zoveel vertrouwds en de mensen zijn er zo lief - overvalt mij dezelfde zielsnood en dezelfde afkeer van de wereld waarin ik leef. In Holland is het uiteraard niet beter, maar Holland kan ik negeren, Indonesia niet!

Ah! Bung Karno! Bung Karno zal glorieus de geschiedenis ingaan als de laatste en de beste gouverneur-generaal van voormalig Nederlandsch-Indië! Hij was geen betrouwbaar figuur, geen man uit één stuk, zoals dat in het brave Holland zo gaarne gezien wordt, maar het odium van collaborateur met de Japanners mag zo langzamerhand wel eens van zijn aangezicht afgewassen worden. Bekijk dat maar eens vanuit een Indonesisch, anti-Hollands standpunt. Dat kost bloed. Het optreden van Bung Tomo mag extreem zijn, maar ook anderen, duizenden, dreigden Hollands bloed te vergieten, en vergoten het. En, gezien in het licht van de geschiedenis, sedert de Neanderthalers tot de Serviërs en Bosniërs en die zakken van Kroaten toe, waar dient bloed anders voor?

Het heeft lang geduurd voor ik ‘ja’ tegen Soekarno zei. het heeft ook lang geduurd, zo ten naaste bij tot zijn dood, voordat ik hem afviel en morrend en schoorvoetend Suharto accepteerde. En als mijn chauffeur in Indonesia een mascotte met een doodskop en daaronder de tekst *hidup berbahaya** boven zijn stuur heeft hangen, dan vind ik dat prachtig. Als we langs Blitar komen en Bung Karno's graf bezoeken en daar onze bloemen strooien en Ghani op zijn knieën in gebed verzonken zien, dan zou ik dat ook wel willen doen.

Maar wat ons onderwerp betreft: ik ben bang dat ik over de onafhankelijkheid van Indonesia en over Bung Karno weinig heugelijks te schrijven heb. Tien jaar geleden, op 17 augustus in Jakarta, raakte ik in gesprek met een *orang Betawi* van de straat. Hij vertelde mij: ‘Vroeger, Oom, als Hari Raya 17 augustus, wij gaan vlaggen en

* *hidup berbaya: leef gevaarlijk* - een van de leuzen van Soekarno tijdens de confrontatiepolitiek tegen Maleisië.

juichen, waduh, bagus, Oom. Maar nu Oom, als vlaggen en juichen, lain dari itu, wij moet, Oom, wij moet.' Ik heb het gevoel dat ik moet. Om dezelfde reden. Omdat het allemaal niet zo gelopen is als we hadden gehoopt.

Nee, vlaggen en juichen doe ik niet meer, daarvoor heb ik teveel gezien.

Frits van den Bosch (1922), schrijver van een aantal verhalenbundels over zijn jeugd in Indonesië en de Bersiap-tijd. Het NRC-Handelsblad schreef ooit over hem: 'Een meester in het weglaten van alles wat niet essentieel is'.

Marion Bloem
De baas

'Bezoekt u uw kinderen op de fiets?' vraagt die jonge man verbaasd. Hij zegt dat hij al een kwartier voor de deur staat. Ik kom thuis van een bezoek aan mijn

dochter. Op vrijdag breng ik haar altijd indische kroketten en spekkoek. Een kennis van mij kan die dingen erg lekker maken, en mijn dochter houdt daarvan. Ik doe alles per fiets. Hoe moet ik anders dan per fiets naar de supermarkt, naar mijn vrienden, of naar mijn kinderen? Ik heb wel een rijbewijs, ooit gehaald in mijn diensttijd, maar ik ben niet in het bezit van een auto. Zodra ik achter stuur zit transpireer ik meteen. Via een vriend die ik nog ken uit Batavia kocht ik tien jaar geleden een tweedehands auto. Achter het stuur, op het erf van die garage, denk ik: wat een lekkere koele bekleding. Maar ik laat mij toch maar liever door mijn vriend naar huis rijden, en de auto staat daarna, twee, drie maanden voor de deur totdat mijn jongste zoon de leeftijd heeft om zijn rijbewijs te halen en het ding in mijn plaats te gebruiken.

Zolang als ik in Holland woon, over enkele maanden precies veertig jaar, voel ik mij ongemakkelijk tussen onbekenden. Die enkele keren dat de kinderen me mee uit eten nemen in een restaurant kunnen mij gestolen worden. Al die vreemde gezichten aan die tafels, en al bij het binnenkomen die blikken in je rug. Eten doe je alleen, in een hoekje. Het liefst eet ik de rijst uit een kommetje, gewoon met mijn vingers, op mijn hurken op de grond. Dan smaakt de maaltijd het best. Mijn vrouw wordt boos als ze mij zo betrapt, maar sinds wij enkele malen terug naar Indonesië zijn geweest, vindt zij het wel grappig om mij zo te zien eten, en komt ze er op een krukje bij zitten.

Mijn oudste kleinzoon heeft die..., wat zal ik zeggen..., hoe noem je dat... die... interviewer naar mij toegestuurd. Een Hollands jongen, zo een als van vroeger die jongens in het Knil die uit Nederland kwamen, die een toon tegen je aanslaan die niet kwalijk bedoeld is, beleefd wel, hoor, maar met die klank erin alsof ze tegen een kind praten, of tegen een debiel misschien. En wat moet je antwoorden? Er worden je vragen gesteld die ze veertig jaar geleden hadden moeten stellen, maar toen wil niemand er iets over horen. Ze zeggen tegen ons: ‘Jullie hebben de oorlog niet meegemaakt’

En nu moet je trachten je iets te herinneren uit de tijd dat je nog groen achter je oren bent, hoe je je indertijd voelt... Ik voel niets meer. Wat toch? Het is al zolang geleden.

Of ik een kongsi heb in de japanse tijd? Nee, ik niet. Ik ben geen Chinees! Wat kan het mij schelen dat andere Indisch jongens en Hollanders in krijgsgevangenkamp kongsi's hebben. Ik niet, ik ben sterk, ik kan voor mezelf zorgen. Ik weet altijd wel bladeren of vruchten te vinden in het bos, en ik heb maar een beetje nodig. Ik steel niet, want ik word toch altijd gepakt als ik iets doe, dus ik heb er geen zin in. Waarom moet ik een kongsi hebben? Ik zie wel dat die ouderen allemaal samenwerken, en dan mag je van hen 't een en ander kopen of zo, maar ik koop niets, alleen heel soms als ik wat centen heb, dan wel.

En of ik geslagen ben... Ja natuurlijk krijg ik steeds een pak rammel van die jap. Ik weet niet, als je al negen gaten gemaakt heb, dat je dan niet moet zitten rusten. Die Koreaan kijkt niet hoeveel jij gedaan hebt en of die anderen misschien maar twee of drie gaten gemaakt hebben. Hij ranselt jou want je moet aan het werk blijven, en zo leer je wel.

Ik heb wel een keer tjabé rawit gekregen van een Indonesische, en ik heb door dat de Koreaan mij betrapt heeft, want ik zie hem achter een boom, dus ik denk, ik ga maar gauw mijn kleren wassen in de kali. Als ik dan weer naar boven kom vraagt hij mij: ‘Wat heb je gedaan?’ ‘Mijn kleren gewassen,’ zeg ik. ‘Wat nog meer?’ vraagt hij. Dan vertel ik, ik heb wat tjabé gekregen van iemand. Hij zegt: ‘Mag dat?’ Ik

antwoord: ‘Ik weet niet, ik ben hier nog maar net van Java, ik ken de regels nog niet goed.’

Hij kijkt mij aan, en dan zegt hij: ‘Nou, ga dan maar even rusten.’ Zo heb ik geen straf gekregen. Dus ik blijf liever altijd eerlijk, zo heb ik het altijd gedaan, ook met de Hollanders, in het leger, als je eerlijk bent dan gaat het wel.

Mijn broer is branie. Vlak na de oorlog loop ik wacht, en hoor ik opeens de stem van mijn broer. Ik weet niet eens dat hij daar gevangen zit, of wat hij heeft uitgespookt. Later vertelt hij mij dat hij een Hollandse onder-officier geslagen heeft omdat deze hem beledigd heeft. Ze schelden toch altijd met je moeder erbij te halen. Dat pikt mijn broer niet. Zo is hij, mijn broer, als hij kwaad is, hij kijkt niet meer, hij beukt. ‘Kom hier,’ zegt hij. Hij geeft mij van die khakistof, want hij moet daar voor straf werken, kleding maken. ‘Ben je gek,’ zeg ik, ‘ik wil niet, ik loop wacht, ik heb er geen zin in.’ Maar hij zegt: ‘Schiet op, geef aan mama, zij kan het wel gebruiken.’ Ik doe het wel, maar ik vind

het niks. Ik ben niet zo, ik hou mij liever rustig, gewoon je werk goed doen, dan zijn ze ook goed voor jou.

Die jongeman moet iets schrijven, of onderzoek doen voor zijn studie, mag Joost weten. Hij vertelt het wel, maar ik luister met één oor, want ik denk, waarom nu pas, waarom hebben zij zich toen niet in ons verdiept? De meesten van onze jongens zijn al dood. Zoals mijn zwager, die heldendaden verricht heeft. Niemand heeft hem beloond, niemand weet ervan. Ze geven mensen lintjes, heb ik gehoord, als ze hier in Holland tijdens de oorlog in een kippenhok gewoond hebben, maar mijn zwager heeft op gevaar van eigen leven wel twintig Hollandse jongens uit de oceaan gered, en hij krijgt niets. Hoeveel mensen in Indonesië wonen heden ten dage in een kippenhok? De tante van mijn vrouw, kassian, ook immers! We hebben gezien hoe zij leeft in een... krottenwijk noemen ze dat... in Jakarta. Haar man, een blonde indo, is hoog bij politie in de Nederlandse tijd.

De zus van mijn neef, zij woont in het zuiden van ons land, krijgt wel geld, elke maand, maar zij zegt: ‘Waarom? Ik heb het niet nodig. Ik heb al genoeg, het stapelt zich maar op. Ik deel elke maand honderd gulden uit aan mijn kleinkinderen. Ik hoef geen geld voor oud verdriet. Laat ze maar liever arme vluchtelingen helpen van die centen.’ Twintig jaar geleden kan zij het wel gebruiken, maar nu heeft zij genoeg, zegt zij. Lekker eten kan ze elke dag, en ze draagt nog steeds alleen sarong en kebaja, dus kleren kopen hoeft ze ook niet... Haar vader is voor haar ogen vermoord. Haar vader was een Hollander, eigenlijk Duitser van geboorte, maar Nederlandse nationaliteit. De peloppors hebben hem vermoord waar zijn vrouw en dochter bij stonden. Ze wil geen geld daarvoor. Die dingen zijn gebeurd, al, zegt ze. Een lieve vrouw. Zij is boven de tachtig, maar ze is kwiek, en ze heeft veel gevoel voor humor.

Die jongeman, hij is nog student, zoals mijn kleinzoon, wil ook weten over de bevrijding en zo. En over de politionele acties. Wat ik ervan vind...

Ik leg hem uit: ‘Eerst zijn wij blij dat wij bevrijd zijn. Die jappen dragen geen wapens meer. Maar als je dan terugkomt, en je ziet dat je tante en je oom in stukken gehakt zijn, en in de put gegooid, hun kinderen, baby's ook... Ik heb me na de oorlog meteen opgegeven voor orde en rust. Ze praten op ons in, toch. Jullie gaan jullie land verliezen, zeggen ze tegen ons, die officieren. Maar eigenlijk vind ik dat ze ons eerst even moeten laten bijkomen een paar weken of zo, want wij zijn vermagerd, en ik ben tijdens de torpedering mijn vrienden en ook twee ooms kwijtgeraakt, en je moet je kennissen en familie inlichten over die gebeurtenissen, alles vertellen wat je weet... Je wilt je zusjes en je moeder terugvinden... En dan moeten wij notabene ons uniform zelf betalen! Dat geld trekken ze van je loon af!

Wat ik ervan vind dat ik tegen mijn landgenoten moet vechten, vraagt die student mij. Alles wat ik tegen hem zeg, schrijft hij op een blocnote, maar hij heeft tegelijk zo'n kleine cassetterecorder aanstaan. ‘Hoezo?’ zeg ik, ‘jullie, de Hollanders zijn mijn landgenoten. Als de guerillastrijders mijn landgenoten zijn, dan kom ik immers niet in het jappenkamp terecht als Indische Nederlander, maar dan loop ik in de oorlog vrij rond. ‘Wat klets je toch, kerel, denk ik bij mijn eigen, maar ik zeg niets, want hij is jong en weet niets natuurlijk. ‘Wat vindt u van Soekarno?’ vraagt hij mij. ‘Wat wist u van hem?’

Nou, dat hij niet meer onder de Nederlanders wil, dat weet ik natuurlijk. Dat hoor je wel. De eerste keer dat ik over hem hoor... Dat is... na het overlijden van mijn vader. Ik ben dan zes, zeven jaar oud, zo ongeveer. En mijn stiefvader vertelt over

hem, want hij moet hem bewaken op Irian Jaya, boven Digoel. Hij zegt dat Soekarno branie is, en dat hij de Nederlanders eruit wil, maar dat hij bij de tijd is, en goed wil voor zijn eigen volk. Mijn stiefvader is in Nederland geboren, maar ook al heeft hij blauwe ogen, hij is een Indo. Zijn moeder is van Atjeh, want zijn vader heeft daar gevochten. Hij is met die vrouw naar Holland gegaan, en daar is mijn stiefvader geboren. Op zijn achttiende gaat mijn stiefvader naar het land van zijn moeder, en tekent voor het Knil. Hij komt eerst op Sumatra terecht. Daar is hij de baas over een gebied zo groot als de provincie Utrecht. Mijn moeder kent hem dan nog niet. Na de dood van mijn vader cirkelen veel mannen om mijn moeder heen, maar haar broers spelen de baas over haar, zij bewaken haar. Zij willen eerst niet dat mijn stiefvader met haar trouwt. Ze denken dat hij een Hollander is, die een lolletje zoekt, vanwege zijn lichte ogen en zijn blanke huid natuurlijk. In het begin mo-

gen wij niet bij mijn moeder wonen. Mijn stiefvader wil wennen aan het grote gezin. Hij is jonger dan mijn moeder, geloof ik. Een harde opvoeding, wil hij. Mijn zusjes wonen dan alleen nog met hem, en dan krijgt mijn moeder nog een dochter van hem. Enige tijd daarna pas kunnen wij thuis wonen.

Tijdens die kleine opstandjes in West-Java hoor ik weer over Soekarno. Als ik me niet vergis ben ik dan negen jaar. Ik geloof dat ik bij mijn oom woon. Mijn oom leeft meer met de Indonesiërs, in de kampoeng, en hij zegt tegen mij dat Soekarno geen kwaaie kerel is. Misschien heeft hij wel een speciale kracht, zegt mijn oom. Mijn oom weet zulke dingen. Hij voelt zelf ook veel aan. Soms weet hij, daar en daar is amok, of morgen gebeurt daar iets. Die student blijft maar doorgaan met interviewen. Hij kan er niet genoeg van krijgen. Een paar keer opnieuw vraagt hij wat ikzelf van Soekarno vind, maar wat moet ik antwoorden? Wij vinden dat wel goed, natuurlijk, dat een Indonesiër durft tegen de Hollanders. Hij is niet bang, die kerel. Ze zeggen, dat hoor je wel op de radio en je leest tegenwoordig stukken over hem, dat hij meeging met de communisten. Maar ik weet daar niets van, toen. Op school bemoeien de Hollanders zich niet met ons. Er zijn maar twee of drie op die lagere technische school waar ik zit. De Indische jongens zijn in de meerderheid, en ze willen altijd winnen, altijd de baas zijn.

Ikzelf houd er niet van, ik houd mij meestal een beetje afzijdig. De Indonesiërs vechten niet, ze gaan naar huis, je ziet ze niet rondhangen. Ze houden zich rustig.

Ik vind het wel interessant, die Soekarno, hij is een nationalist, en je hebt er nog een paar, ik ben hun namen even vergeten, het is zo lang geleden, en zij zijn net als Soekarno, zij willen niet meer onder de Nederlanders. Ik houd me daar niet mee bezig, ik ben nog jong, zestien, zeventien, en ik ga bij het Knil omdat ik geen ander werk kan vinden, want ik moet zelf de kost verdienen van mijn stiefvader. Als ik daarover iets opvang, over dat gedoe van die nationalistische beweging, denk ik nog dat er misschien ook een plekje voor ons is, omdat wij tenslotte Indische jongens zijn, wij zijn daar geboren, en wij hebben toch ook Javaans, Menadonees, of Sumatraans, of Soendanees bloed...

Maar in krijgsgevangenkamp, als wij zojuist horen dat we bevrijd zijn, en we mogen naar de radio luisteren, horen we zijn toespraken, dat wij erger zijn dan de Nederlanders, wij Indischen, omdat wij de honden zijn van de Nederlanders. We moeten allemaal dood, zegt Soekarno.

Als ik aankom op Java zie ik de woorden overal geschreven. DOOD AAN DE INDO'S, staat er met krijt of verf, weet ik veel.

Eigenlijk had ik daar willen blijven, daar wonen, maar ja, mijn vrouw is bang, zij ziet alleen nog gezichten die ons haten, en als ze een groep Indonesiërs ziet, denkt ze meteen dat ze ons in mootjes willen hakken of aan een spies rijgen.

Ik heb als ik pas in Holland ben ook vaak van die nachtmerries natuurlijk. Ik droom niet zoveel van de jap, al heb ik gruwelijke dingen meegemaakt met de jap net zo goed, maar ik word steeds omsingeld door Indonesiërs in mijn droom. Daarom kan ik vaak niet slapen.

Maar nu heb ik er geen last meer van. Ik ben al een paar keer daar geweest. Al na de eerste keer op vakantie dáár, ongeveer acht jaar geleden, heb ik die nachtmerries niet meer.

Ik neem dat de regering kwalijk. We moeten te snel een beslissing nemen, wij krijgen maar hoeveel weken..., een paar weken de tijd om te besluiten of je

Nederlander blijft of Indonesiër wordt. Mijn vrouw is zwanger, en zij durft niet meer tussen de Indonesiërs te leven. Misschien vindt zij het niet fijn om deze mensen als gelijke te zien, want zij is altijd gewend als de Hollanders te leven, haar vader is hoog bij de telegraafdienst, een blanke Indo is hij, en ze wonen in een groot huis. Hoe noemen ze dat toch tegenwoordig, een beetje..., laat ik zeggen..., koloniaal heet dat geloof ik..., zoiets...

Misschien wil ze niet dat haar kinderen met Indonesiërs trouwen omdat ze hen nog als peloppors ziet. Die student vraagt mij: 'Was u dan niet bang voor Soekarno?'

Waarom moet ik bang zijn? Natuurlijk ben ik niet bang. Ik woon liever dáár. Ik hou van dat land. Ik wil het land helpen opbouwen. Ik pieker omdat ik bij de politie wil werken, mee helpen aan orde en rust. Wat kan het mij schelen wie de baas speelt, of het nu onder Soekarno is, of onder een Chinees, of onder de ko-

ningin, als je maar betaald wordt voor je werk en je een beetje rijst kunt kopen.
En als ze je maar een beetje netjes behandelen.

Marion Bloem (1952), in Nederland geboren uit Indische ouders. Schreef Geen gewoon Indisch meisje *(1983) en* Vaders van betekenis, *twee romans waarin zij op onnavolgbare wijze de herinnering aan Indische families levend weet te houden.*

F. Springer
Wat vind je van Soekarno?

Vijftien jaar oud en kort tevoren uit Ons Indië overgeplant naar Rotterdam, of all places, reed ik op een snijdend koude januarimiddag in 1947 langs de 's Gravendijkwal, op een loodzware damesfiets met massieve banden, gekregen van een oom die beweerde op dat vehikel ‘zonder een centje pijn’ helemaal naar Drente en terug gereden te zijn om aardappelen te halen, want was òns gezin in Indië had meegemaakt was niets vergeleken bij wat zij in Rotterdam tijdens de hongerwinter hadden geleden. Deze oom was een van de vele familieleden die wij er tijdens de oorlogsjaren ongemerkt bij hadden gekregen.

Niet alleen de ijzige tegenwind en het keiharde gezondheidszadel met gleuf in het midden maakten de rit die middag zo zwaar; ik had ook iemand op de bagagedrager, een zekere Tieneke. Ze woonde op de Noorderhavenkade. Bruin haar, ogen als sterren. De rest van haar had ik nog niet goed durven bekijken. Tieneke naar de Noorderhaven mogen brengen, tegen die rotkou in, zonder handschoenen - dat was toch de grootst denkbare gunst die een ‘katjang’ uit het Jappenkamp ten deel kon vallen. Zó zwaar was die rit dus niet en vooral vanwege haar arm om mijn middel had ik die middag naar Rhoon of Poortugaal kunnen trappen, ook zonder een centje pijn, maar zelfs de Noorderhavenkade haalden wij niet. Een politieagent stond plotseling wijdbeens voor ons, gehandschoende hand hoog en dreigend opgestoken. (Later zei de oom van de Drentse hongertocht dat een èchte Rotterdammer gewoon was doorgereden, omdat het zwarte uniform van die ‘juten’ nog zo sterk aan de oorlog deed denken en daarom moest je verzet plegen.)

‘Met z'n hoevelen zitten jullie eigenlijk op die fiets?’, vroeg de agent. (Het is nu misschien onbegrijpelijk, maar toen had hij De Wet achter zich en niets beters te doen.) Ik gaf hem een grote bek terug, geen wonder, want Tieneke kneep in mijn zij om mij op te jutten.

‘Ik kom net uit Indië en daar hebben ze niet van zulke idiote verkeersregels. In Batavia kun je rustig met zijn tienen op de fiets zitten en niemand zegt er iets van.’ Zij giechelde achter mij. Zijn opschrijfboekje kwam tevoorschijn.

‘Naam, adres, leeftijd?’

‘Jan Jansen, Lutjebroek’, zei ik.

Dat lukte dus niet: twee dagen later lag er al een oproep in de brievenbus van mijn grootvader bij wie wij ingekwartierd waren. Vanwege een ernstige verkeersovertreding diende ik mij aanstaande zaterdagmiddag om 14.00 uur te melden op het hoofdbureau van politie, Haagse Veer. Opa verbleekte. Ik was de eerste van de familie, zei hij, die met de politie in aanraking kwam en zoiets bleef je je hele leven achtervolgen.

Bij iedere sollicitatie lichtten ze je doopceel en dan kwam onvermijdelijk ook het politieregister van Rotterdam aan de orde. Een fatsoenlijke carrière was volgens hem dus niet meer voor mij weggelegd. Mijn vader dacht daar anders over. Hem leek het een voortreffelijk idee dat de Rotterdamse politie zijn vrijgevochten zoontje uit Indië in het gareel beukte, dan hoefde hij dat zelf niet te doen. Ik vond het ook geen ramp, mijn leed was licht, ik deed het immers voor Tieneke. Op die zaterdagmiddag slenterde ik even kwasi-nonchalant als de dertig andere ontboden straatboeven het politiebureau binnen. Ik was nog niet lang genoeg in Rotterdam om de andere criminelen te kunnen verstaan, maar het was duidelijk dat de meesten hier kind aan huis waren. Ze liepen meteen door naar een zaaltje op de eerste verdieping. Twee uur, ving ik op, langer duurde het niet om dit hele klotebureau schoon te zwabberen, en de volgende week waren ze er toch ook weer.

Ze verdwenen in ploegen van vier, maar mijn naam werd niet afgeroepen en opeens zat ik als enig overgeblevene tegenover een hoofdagent of inspecteur die in papieren bladerde (het eeuwig door het leven met mij mee reizende strafdossier, zou opa zeggen). ‘Brutaal tegen de politie, hè?’, snauwde hij. ‘Van het

gymnasium, hè? Een zogenaamde intellectueel dus. Maar met vijftien jaar pas in de eerste klas. Geen àl te groot licht, hè?'

'Ik kom uit het kamp in Indië.'

'Uit Indië, hè? Eigenlijk zou ik je hier de plees moeten laten schrobben, maar ik heb een veel betere klus voor meneer de intellectueel. Indië, hè? Mijn broer is net als soldaat naar Java vertrokken. Om te vechten tegen Soekarno en die andere ploppers, moordenaars en brandstichters, die onze koningin beledigen. Onze jongens wagen elke dag hun leven, maar dat vind jij als zogenaamde gymnasiast dus niet erg, want je bent brutaal tegen het gezag.'

'Jawel meneer, heel erg!'

Hij haalde een stapeltje blanco papier uit zijn actetas, schreef iets op het eerste kantje, gaf ze mij, een potlood erbij.

'Opstel maken, minstens acht pagina's', beval hij.

'Het kan ons niet schelen hoe lang je erover doet, de Rotterdamse politie is vierentwintig uur paraat.'

Hij stapte op hoge laarzen het zaaltje uit. Bovenaan het eerste papier stond in driftige hanepoten: 'Wat vind je van Soekarno?'

Soekarno! De naam alleen al deed mijn vader en alle andere 'Indische' vaders, tegen hun wil thuisgevaren, als gestoken opspringen uit hun stoelen. Vóór de oorlog al geïnterneerd en verbannen, die opruier, en niet voor niets. Geheuld met de Jappen terwijl wij zuchtten in de kampen, Nederlands-Indië voorgoed naar de verdommenis geholpen. De hoofdschuldige van onze smadelijke repatriëring. Ach, die man was de schuld van àlles. Zo dachten mijn vader en zijn oude kampvrienden erover en zo dacht ik er dus ook over, maar de agent (èn zijn broer, thans op weg om brandstichtende ploppers te bestrijden) had mij zo beledigd met zijn domme commentaar op mijn trotse status van gymnasiast, dat mijn bijna automatisch allerlei prachtige clichés uit de pen vloeiden, die precies het tegenovergestelde beweerden van wat ik thuis hoorde. Ik wist zelf niet waar ik ze had opgevangen. Soekarno, vader des vaderlands, schreef ik. De enige die echt zijn mond tegen de koloniale machthebbers had durven opendoen. Geen wonder dat hij van de wereldoorlog handig gebruik had gemaakt om de Hollanders beentje te lichten en voor gek te zetten voor de hele wereld. De nieuwe Radja voor wie alle Javanen pal stonden. Etcetera. Ook vermeldde ik glashard dat ik Soekarno persoonlijk 'en ook onder zeer spannende omstandigheden' ontmoet had. Ik zal je krijgen en je broer ook, dacht ik, gedreven voortschrijvend, en ik schrok toen hij om half zes de vijftien volgepende vellen onder mijn handen weggriste en gromde dat het zo wel genoeg was, want 'je opa staat beneden om je op te halen en laten we je hier nooit meer zien!' Ik kon nog net 'merdeka' onderaan de laatste bladzijde krabbelen. Om hem te pesten, maar later besefte ik dat het net zo goed een hommage aan Tieneke had kunnen zijn.

Naast mijn grootvader in de tram (lijn 1) voelde ik mij moe maar voldaan - als een schrijver na het voltooien van weer een onsterfelijk hoofdstuk.

Tot opa's opluchting ondernam de politie geen verder actie. Geen boe of bah meer van het Haagse Veer. Mij stelde dat teleur: hoe diep mijn opstel de hoofdagent (met zijn inmiddels ongetwijfeld in Prick gelande broer) geschokt had zou ik nooit te weten komen.

Soekarno persoonlijk ontmoet? Nee, maar wel bijna.

1945. Toen het jongenskamp in Bandoeng openging en iedereen naar zijn moeder of vader begon te zoeken, liftte ik naar Batavia. Waarom ik zo zeker voelde dat mijn moeder in Batavia was kon ik niet verklaren, maar ik vond haar terug en ook voor haar was dat de gewoonste zaak van de wereld. Bersiap-periode. Wachtend op evacuatie naar Europa en al dan niet opduikende vaders, vulden wij jongens onze dagen in het vrouwenkamp met pseudo-mannelijk optreden.

Natuurlijk trokken wij ons niets aan van onze moeders die zeiden dat we niet mochten roken en dat we rekenen en taal moesten leren want daarvoor waren ervaren onderwijzeressen in het kamp aanwezig. Nee, ons kon niemand meer iets leren en we waren brutaal tegen de Japanse soldaten die van overheersers plotseling tot beschermers van vrouwen en kinderen waren gedegradeerd. We probeerden indruk te maken op de meisjes van onze leeftijd en als iedereen binnen moest blijven omdat ploppers de omgeving van het kamp onveilig maakten gingen wij na-

tuurlijk toch het kamp uit om de buurt te verkennen. Verlaten uitziende villa's in stille lanen, kanongebulder in de verte en vaak geweerschoten dichterbij. (‘The year of living dangerously’ was veel later een bekende slogan van president Soekarno. Nou, wij leefden toen al elke dag ‘dangerously’ - in sloten springend als er weer een vrachtauto vol zingende vrijheidsstrijders, roodwitte vlag wapperend op de voorplecht, door zo'n laantje voorbij daverde.)

Wij klauterden, zes jongens achter elkaar, over een hoge muur. Een van ons had daarachter, in een uitgestorven lijkende tuin, rijk met vruchten beladen djamboebomen ontdekt. Nog voordat de eerste djamboe geplukt was, werden wij meegevoerd naar een overdekte galerij waar een officierachtige man een revolver op ons gericht hield. Hij beet ons in het Hollands toe: ‘Ook nog de vruchten van het Indonesische volk stelen!’

Wij zaten trillend op onze hurken voor hem, blote voeten, blote bovenlijven, blauwe broekjes van het Rode Kruis.

Of wij wel wisten waar we waren, vroeg hij.

‘We wonen in het vrouwenkamp hier vlakbij’, zei een van ons, de dapperste, ‘en opeens zagen we die djamboes.’

‘Adoe, nog brutaal ook’, zei de officier. De manschappen om hem heen grinnikten. ‘Er is hier in huis een hele belangrijke vergadering aan de gang -’

‘We zagen alleen die djamboes hangen’, zei de held onder ons, ‘en we komen uit het kamp -’

‘Opgepast, jongeman, anders breng ik je bij onze president! Jullie Hollandse boeaja's oftwel schorriemorrie weten toch wel wie dat is?’

‘Ja meneer, zeker meneer, president Soekarno!’, riepen wij in koor. Twee van ons huilden al.

De officier wees met zijn duim naar het voorhuis. Daar schuifelden nog meer militairen rond.

‘Als ik tegen onze president zeg dat vlak achter zijn rug een paar Hollandse onderkruipsels djamboes jatten -’

‘We zullen het nooit meer doen, meneer!’, riep onze leider.

‘Nooit meer doen!’, jankten wij er achteraan.

De man gaf enige onverstaanbare bevelen en de soldaten namen ons mee naar het achterste gedeelte van de tuin.

‘Ze maken ons dood!’, jammerde iemand. Maar een voor een joegen ze ons met pijnlijke schoppen de muur over. We ploften boven op elkaar in het hoge gras van wat in Indië een brandgang heette. Ook in die wirwar van paadjes tussen tuinmuren vond onze leider feilloos de weg terug naar het kamp van onze moeders. Hoe hem dat lukte heb ik nooit begrepen, want hij kwam net als ik uit Bandoeng en was nooit eerder in Batavia geweest. Zijn naam was Jimmie en ik zou nog steeds graag weten wat er van hem geworden is. Een zeer koele vogel. 's Avonds in ons slaaprok zei hij met een knipoog tegen mij:

‘Toch zonde van die djamboes.’

In het opstel voor de Rotterdamse politie maakte ik ervan dat ‘extremistische militairen’ ons tot vijftig stokslagen de man veroordeelden, maar net toen ze met de afranseling wilden beginnen was Soekarno komen aanlopen en had ons persoonlijk gratie verleend.

1959. President Soekarno hield in Makassar een redevoering. Ik zat (als controleur BB op toernee in de Onderafdeling Mimika, Nieuw Guinea) bij een Keiese goeroe in een godvergeten verre kampong op de veranda van zijn paalwoning. Soekarno's stem kwam uit een transistorradiootje, af en toe onderbroken door atmosferisch gekraak, maar dat kon evengoed het gejuich van een duizendkoppige menigte zijn. Gelukkig herhaalde de redenaar zijn trefwoorden zo vaak dat niets van zijn boodschap verloren ging. Nog even, riep hij onder andere vanuit Makassar tegen de Papoea's, nog even geduld en hij kwam zijn geknechte broeders in Irian bevrijden. Een Hollandse zin er tussendoor: '... jullie blanda's hebben we er zó uitgetrapt, wacht maar, ja -'

Het was duidelijk dat die boodschap speciaal voor mij bedoeld was. Toen met die djamboes was het nog goed afgelopen, maar een half eiland gappen, dat was iets anders.

F. Springer (1932). Vanaf zijn debuut Bericht uit Hollandia *uit 1962 heeft Springer in een groot aantal romans gestalte gegeven aan koloniale 'zaken overzee'. Verhalen, volgens hemzelf, van 'een eersteklas escapist, die wegvlucht uit de rotzooi van elke dag'.*

Kees Snoek

E.F.E. Douwes Dekker: beeldenbreker en opvoeder op de grens van twee tijden

De transformatie van strijder tot held

Op 6 december 1946 had E.F.E. Douwes Dekker zich met het passagebiljet van Ir. Jopie Radjiman, die verkoos in Nederland te blijven, ingescheept op het M.S. Weltevreden, dat de volgende dag zou afreizen naar Indonesië. Aan boord van het schip sprak Douwes Dekker Indonesisch en deed zich voor als een landbouwer uit Klèndèr. Diverse passagiers meenden hem te herkennen als de beruchte revolutionair, maar de Indonesiërs die van zijn incognito op de hoogte waren speelden het spelletje mee. Bij de ontscheping in Tandjong Priok op 2 januari 1947 bleek de Militaire Politie lucht te hebben gekregen van de zaak. De kapitein van het schip stond echter niet toe, dat passagiers met een geldig reisbiljet het van boord gaan zou worden belet. Met de hulp van vrienden werd Douwes Dekker door enkele gevaarlijke situaties geloodst. Hij slaagde erin per trein het grondgebied te bereiken van de Republiek Indonesia ofwel 'Republiek Djokja' zoals de Nederlandse regering haar geliefde te noemen. Niet ver buiten Djakarta, in Krandji, dat op de lijn naar Tjikampek ligt, werden de Nederlandse soldaten vervangen door *pemoeda's*, jonge Indonesische strijders. In Krandji was er nog een uur oponthoud geweest, maar toen dit station eenmaal gepasseerd was, kwam - in Douwes Dekker's eigen woorden - 'de vriendenstoet uit alle coupés naar mij toe, en klonk het hoera, en klapten de kussen van vreugde en gelukwens, zovele als ik zelden in mijn leven het voorrecht heb gehad te ontvangen en te reciproceren.' Een levenslange droom was werkelijkheid geworden: Ernest Douwes Dekker bevond zich als vrij man op het eiland van zijn geboorte, waar op 17 augustus 1945 met de proclamatie van de onafhankelijkheid van Indonesië de koloniale ketenen resoluut waren verbroken. Niet lang na zijn terugkeer brak ook hij met alles wat hem nog met het koloniale verleden verbond. Op een Euraziatische Conferentie in Djokjakarta (1-3 februari 1947), waar republikeins-gezinde Indo-Europeanen discussieerden over de consequenties van hun keuze, steunde Douwes Dekker die groep Indo's die meende dat een radicale verandering in gewoontes, mores, taal en naam geboden was. Douwes Dekker liet de deelnemers aan de conferentie weten, dat hij zijn 'geleende naam' had opgegeven en voortaan door het leven zou gaan als *Danudirdja Setiabuddhi.* In het Sanskriet betekent dit: krachtige stof, trouwe geest. Met ijzeren consequentie heeft Douwes Dekker aan zijn Indonesische transformatie vastgehouden: hij tooide zich met de *kopiah*, het trapeziumvormige hoofddeksel van de vrome Indonesiërs, en werd moslim en lid van de politieke partij Masjoemi. Na zijn zeventigste verjaardag (8 oktober 1949) kwam het boekje *70 jaar konsekwent* uit, dat enkele autobiografische schetsen van zijn hand bevatte, maar ook een gelukstelegram van President Soekarno en lofspraken over de 70-jarige van de meest uiteenlopende internationale coryfeeën uit heden en verleden. Het boekje was samengesteld door zijn derde echtgenote, Harumi Wanasita (geb. 1913), een Indo-Europese die in de koloniale tijd als Nelly Alberta Kruimel was geboren. De meeste schrijvers hebben weinig goede woorden over voor deze 'gedenkschriften' waarin op een wat doorzichtige wijze een Indonesische heldenfiguur

wordt geschapen. Bij presidentieel besluit van 9 november 1961 is Setiabuddhi inderdaad uitgeroepen tot ‘Pahlawan Kemerdekaan Indonesia’: Held van de Indonesische Vrijheid.

In zijn bespreking van *70 jaar konsekwent* roept de fervente nationalist Soeroto uit: ‘Hoe klein voelt een mens zich bij zo veel groots, zo veel ongerepts, zo veel

gaafs vooral.' Toch is ook hij niet helemaal tevreden, want hoewel hij het boek prijst als documentatie, faalt het zijns inziens als psychologisch portret van Douwes Dekker. Soeroto, die gecorrespondeerd had met E. du Perron, vervolgt dan: 'Het epos dat het leven van deze man is, moet nog geschreven worden. Het is zo uitermate jammer dat de man die daartoe waarschijnlijk het beste in staat is, Eddy du Perron, al dood is. [...] Men kan het nu alleen nog maar betreuren dat Du Perron, die toch zo veel gedaan heeft voor de nagedachtenis van Multatuli, niet ook wat meer aandacht had besteed aan diens naneef die in zovele opzichten toch groter nog is dan zijn beroemde oudoom.' De laatste zin laat duidelijk zien, dat Setiabuddhi's rol in de nationale strijd zeer hoog werd geschat door degenen die actief betrokken waren bij de Indonesische revolutie. In overeenstemming met zijn revolutionaire persona schreef Setiabuddhi in Soeroto's exemplaar van *70 jaar konsekwent* de volgende opdracht:

> Mijn jonge vriend en dappere beeldenbreker in 1935, - zijn zelf karaktervol getrouw gebleven tot heden
> Bandung 17 Aug. 1950
> Djiwa Djuwita 410 Lembang-weg
> Setiabuddhi

De Bandungse woning waar Douwes Dekker al voor de oorlog had gewoond moest blijkbaar ook deelhebben aan de Indonesische transformatie, met als symbolisch uithangbord de naam 'Djiwa Djuwita': 'Geliefde Ziel'. Na de dood van Douwes Dekker werd een deel van de Lembangweg overigens omgedoopt tot Djalan Setiabuddhi. Soeroto wordt een beeldenbreker genoemd wegens zijn stellingname - en die van zijn vrouw Siti Soemandari, beiden vrijzinnige islamieten - tegen de polygamie. Door geïncrimineerde passages in artikelen van Siti Soemandari over de profeet Mohammad raakten zij (in 1937, niet 1935) in ernstig conflict met de orthodoxe islamitische gemeenschap. Indertijd had Douwes Dekker al tegenover Soeroto verklaard, dat het hem genoegen deed, dat hij die knuppel in dat hoenderhok had gegooid. Zijn transformatie tot Setiabuddhi had voor Douwes Dekker geen wijziging gebracht in zijn standpunt in deze kwestie. De opdracht laat zien wat voor hem het zwaarste woog: trouw blijven aan je zelf, karaktervol je weg kiezen. Als we de titel *70 jaar konsekwent* letterlijk nemen, klinkt hij inderdaad enigszins 'snorkend' (zoals D.M.G. Koch beweerde). De beste stukken in het boek zijn overigens twee autobiografische schetsen van Douwes Dekker zelf; het eerste, waaruit ik zojuist citeerde, gaat over zijn geslaagde ontsnapping, het tweede over zijn gevangenneming tijdens de tweede 'politionele actie'. De mémoires waaraan hij in 1937 was begonnen, zijn in de oorlog verloren gegaan. Ik zie *70 jaar konsekwent* als de niet onverdiende apotheose van iemand die trouw is gebleven aan zijn eigen zelf en aan wie een karaktervolle levensloop niet kan worden ontzegd. Dat hij altijd consequent zou zijn geweest, wordt echter door de feiten van zijn leven weerlegd. Mogelijk brengt een nadere beschouwing van zijn leven en werken ons nader tot de mens Douwes Dekker en blijft er voor ons meer over dan de loutere symboolwaarde die zijn naam in Nederland en Indonesië heeft gekregen.

De energie van een Indische jongen

Ernest François Eugène Douwes Dekker werd op 8 oktober 1879 in Pasoeroean aan de noordkust van Oost-Java geboren als derde kind van Auguste Henri Edouard Douwes Dekker (1850-1924) en de Duits-Javaanse Louise Margaretha Neumann (1844-1899). Auguste was de oudste zoon van Multatuli's broer Jan Douwes Dekker (1816-1864), die een zeker fortuin had gemaakt als tabaksplanter in de oosthoek van Java. Auguste was agent van de Nederlands-Indische Escomptobank te Batavia en na zijn pensionering makelaar in effecten. Hij was ook een kunstzinnig man, die vioollessen gaf, tekende, schilderde, schaakte en als schaakredacteur bijdragen leverde aan diverse Indische bladen. In 1949 houdt de onderwijsdeskundige Setiabuddhi in zijn brochure ‘Straftraining en efficiëntie in de school’ de leerlingen nog een wijze raad van zijn goede vader voor: ‘Doe méér dan je plicht.’ (want lijntrekkers worden dagdieven en dagdieven worden werklozen!)

Veel is er niet bekend over Ernests jonge jaren, maar een behoorlijk arbeidsethos is hem, zijn broers Jules

(1878-1939) en Guido (1883-1959) en zijn zuster Adeline (1876-1935) zeker bijgebracht. Een culturele component was in het redelijk gesitueerde Indische gezin ook volop aanwezig. Voor Ernests vorming waren de geschriften van oud-oom Multatuli niet van belang, want die heeft hij pas op rijpere leeftijd gelezen, toen hij al enige tijd als journalist werkzaam was.[1.] Wèl van belang was zijn koloniale omgeving en het is Ernest zelf die ons daarvan een beeld schetst, op een van die schaarse momenten dat hij op een ontspannen wijze de pen voerde en iets over zichzelf vertelde. Dit gebeurt in een schets uit 1912, waarin hij met drie oude Indische vrienden rond de tafel zit en mijmert over wat ze stuk voor stuk in het leven hebben bereikt. De titel van de schets luidt ‘De Indische jongen heeft geen energie....’, een totoks cliché dat wordt weersproken in de tekst, want Ernests vrienden zijn allen geslaagd in hun maatschappelijke carrière. Daartegenover staat Ernest zelf, wiens energie hem een andere richting uit heeft gedreven. Hij vat het reünistengroepje met een mengeling van profetie en zelfspot aldus samen: ‘Jullie de toekomstige notabelen, de voorgangers, - ik de aanstaande banneling.’ Toch werden ze ooit aangevuurd door dezelfde - koloniale - idealen, zoals de volgende passage laat zien:

> Toen je broer Eetje stierf, sneuvelde op Lombok, en de oorlog me in jeugd-idealistischen opstand dreef tegen het gemeene - en de oorlog is geméén, ik maakte er zelf een mede en weet 't - toen werd ik voor de eerste maal gezet tot journalistieken arbeid. Ik las 't schokkend telegram in de courant en ik schreef thuis een ‘Gedenkboek van Lombok’. Literaire opstellen van een veertienjarige vechtersbaas over heldenmoed van indische officieren op Lombok: Van Ham, Broekman, De Graaf, Lawick van Pabst, enz. Het boek is nimmer uitgegeven. Ik betwijfel of er een uitgever voor gevonden zou zijn. Maar mijn moeder was gelukkig met die eerste en voor mij zware proeve van schrijvers-arbeid. Uit jou groeit een schrijver, m'n jongen zeide ze. Ja, helaas! de profetie is uitgekomen. Ik ben een pennelikker geworden.

In een andere passage schrijft Ernest, dat hij vroeger gemeend heeft, ‘dat men niet moediger zijn kon dan wanneer men naar den oorlog ging en aan het bakkeleien toog.’ Maar in 1912 vindt hij dat er meer moed schuilt in het optornen tegen eigen ideeën, in de krachtmeting met zichzelf. De oorlog waarin hij zijn eigen moed op de proef had gesteld was de Boerenoorlog in Zuid-Afrika. Tijdens de vrijheidsstrijd van de Boeren tegen de Britten was de sympathie in Nederlands-Indië ondubbelzinnig aan de zijde van de Boeren, voor wie inzamelingen werden gehouden en die in hun strijd daadwerkelijke steun kregen van een klein aantal Nederlandse vrijwilligers. Daartoe behoorden ook de drie broers Douwes Dekker, van wie Jules anderhalf jaar aan de guerrilla heeft deelgenomen, terwijl Ernest en Guido maar enkele maanden hadden meegestreden voordat zij krijgsgevangen werden gemaakt. Ernest had toen hij naar Zuid-Afrika vertrok al de HBS in Soerabaja en Batavia doorlopen en was bediende geweest op de koffie-onderneming ‘Soember Doeren’ ten zuiden van Malang, waar hij volgens Koch ‘in de rol van ridderlijke beschermer voor de belangen der bevolking’ was opgekomen, en wel met zo'n ‘agressieve voortvarendheid’, dat hij zijn baantje erbij had ingeschoten. Na een periode als laborant en chemicus op

een suikerfabriek in de buurt van Pasoeroean meldde hij zich aan voor de strijd van de Boeren.

In een onderzoek van diverse Indische dagbladen uit de eerste jaren van deze eeuw heeft mr. J.L.G. Tichelaar vele bijdragen van de broers Douwes Dekker over hun avonturen aan het licht gebracht. Ernest moet volgens deze gegevens op 2 februari 1900 met zijn reisgenoot Kolff van Java zijn vertrokken. Hij wordt geruime tijd opgehouden in Bombay, maar op 5 april is Mombasa in zicht en op 11 en 12 juni doet hij mee aan het gevecht te Boekenhoutskloof. Op 10 juli is hij betrokken bij de strijd om Selekatsnek, dat door generaal De la Rey werd overrompeld. In zijn verslag geeft Douwes Dekker hoog op van de moed en zelfverloochening van een meestrijdende vrouw, die alle mannen door haar fiere houding beschaamt. Volgens een later getuigenis heeft De la Rey Douwes Dekker de hand gedrukt en gezegd: ‘Jij is 'n braaf kerrel!’ Niet lang na deze overwinning is hij echter gevangen genomen, want op 14 augustus staat zijn naam op een lijst van krijgsgevangenen op een schip

dat naar Ceylon gaat. Daar is hij gebleven tot na de vrede van Pretoria, die op 31 mei 1902 werd getekend.

Tichelaar geeft een kleine bloemlezing uit Douwes Dekker's beschrijvingen, waaruit zijn koloniaal sentiment van die tijd naar voren komt. Hij geeft blijk van een grondige hekel aan het Britse koloniale systeem, dat z.i. tot chaos leidt, en van bewondering voor de orde die in de Duitse koloniën heerst. Als voorbeeld één citaat, over Dar es Salaam: 'Het volk, Soedanezen en Suahelis, Indiërs en Arabieren, heeft onder het strenge Duitsche Bestuur, alle onbeschoftheid en brutaliteit verleerd en is bijna zoo onderdanig als onze Javanen.' Tijdens zijn krijgsgevangenschap op Ceylon heeft Ernest een herinneringsalbum met tekeningen en foto's samengesteld ter gelegenheid van de verjaardag van Koningin Wilhelmina, met treffende uitingen van Nederlands patriottisme.

Van journalist tot politiek agitator

Terug op Java kwam Douwes Dekker terecht in de journalistiek, die een goede leerschool bleek te zijn voor het soort actie dat zijn naam zou vestigen. In het Soerabajaasch Handelsblad van 1 en 2 juli 1904 doet hij verslag van 'De landen Kandanghauer en Indramajoe-West' in de Residentie Cheribon, waar particuliere landbezitters zich te buiten waren gegaan aan machtsmisbruik en kneveling. Het is een verhaal van hongersnood (1901-1902), kindersterfte, het ontbreken van medische hulp, bespionering, gesjoemel met cijfers tot en met het verkopen van kinderen. De misstanden lieten Douwes Dekker niet los: in 1908 verscheen zijn tendensroman *Het Boek van Siman den Javaan. Een roman van rijst, dividend en menslijkheid* dat niets meer of minder is dan het rapport, in romanvorm overgedaan. Douwes Dekker, of D.D., zoals men hem ging noemen, slaagde er met zijn boek in de kwestie zodanig op te rakelen dat de politieke reactie niet uitbleef. Verguizing èn bewondering waren zijn deel, maar de kwestie haalde de Kamer, waar zij diverse malen onderwerp van debat was. In zijn voorwoord voor de nooit gerealiseerde herdruk van *Het Boek van Siman den Javaan* heeft E. du Perron een samenvatting gegeven van de geschiedenis op grond van een knipselboek van D.D., dat vorig jaar met andere documenten door diens zoon Kesworo Setiabuddhi is geschonken aan de Perpustakaan Nasional (Nationale Bibliotheek) te Jakarta. Het laatste knipsel, uit 1911, laat zien dat toen eindelijk gerechtigheid was gedaan: de particuliere landen waren teruggebracht tot landsdomein.

Rond het jaar 1908 heeft D.D. zijn roeping gevonden als 'evangelist' voor het Indonesische politieke nationalisme. In de Nieuwe Arnhemsche Courant publiceerde hij een reeks artikelen onder de titel 'Hoe kan Holland het spoedigst zijn koloniën verliezen?' Hij bepleit daarin, dat Nederland ter voorkoming van chaos zo spoedig mogelijk zelfbestuur toekent. D.D.'s omgang met studenten van de STOVIA (School Tot Opleiding Van Indische Artsen) in Batavia was zeker ook een factor in de ontwikkeling van zijn ideeën over de kolonie. De studenten op hun beurt zagen in hem een inspirator en een gids. In 1910 en 1911 bezocht D.D. heel West-Europa en Algerije om er de pers te bestuderen en gegevens te verzamelen over het

universiteitswezen. Zijn studiereis maakte hem rijp voor de politieke rol die hij met toenemende overtuiging zou spelen.

Na zijn terugkeer in 1911 nam hij de reorganisatie op zich van de Indische Bond en publiceerde een blad dat Het Tijdschrift heette en dat zijn ideeën bekendheid moest geven in intellectuele kringen. Op 17 december 1911 hield hij in Batavia een rede onder de titel ‘Aansluiting tusschen blank en bruin’, waarin hij sprekend als een geduldig en methodisch leraar zijn theorieën ontvouwde. Hij gaat in op alle factoren in Indië die verdeeldheid kunnen teweegbrengen, om uit te komen bij de belangrijkste tegenstelling, die tussen ‘de, den kolonialen staat vormende, gezagbezittende heerscherspartij’ en ‘de den kolonialen staatsvorm meer of minder bewust bestrijdende gezagslooze partij der beheerschten.’ Verschillen van ras, klasse, godsdienst en maatschappelijke status moeten overwonnen worden om de enige belangrijke tegenstelling te benadrukken. Een staaltje van D.D.'s agitatorische bekwaamheid vinden we bijvoorbeeld in deze opsomming van feilen van de autoriteiten: ‘Uitingen van het gevoelen der gezagspartij vinden wij duidelijk sprekend in de naturellenkwestie, in het Indo-probleem, in de jongste calvinistische

hetzerei, in de herhaalde kultuurbewierooking, in het dubbele strafwettenstelsel, in de meervoudige belastingsystemen, in de koloniale onderwijspolitiek, in de vele en vele uitingen van verschillende handelaars in nieuwtjes, die hier euphemistisch journalisten worden geheeten, uitingen die ons rechtsgevoel, ons gevoel van eigenwaarde, noodeloos en vaak met opzet beleedigen en kwetsen. Deze gezagspartij is in aantal klein, maar zij is politiek machtig.'

Om een vuist te maken tegen de gezagspartij dringt D.D. aan op 'politieke aansluiting van blank en bruin en alle schakeering daartusschen'. Verder verstrekt hij recepten zoals: 'Ge moet uw ontevredenheid in politieken zin scherpen en stalen en voedsel geven.' en: 'De openbare actie moet zich derhalve uiten als een beredeneerde oppositie.' Hij bekent ruiterlijk: 'ik tracht u politisch ontevreden te maken, u te doordringen van het besef dat ge recht hebt op méér dan u geschonken wordt.' Het is niet moeilijk te raden, dat D.D. hier de vorming van een politieke partij voorbereidt. Hij waarschuwt zijn toehoorders, dat de meeste Indische persorganen zich in het belang van de uitgevers verzetten tegen het vormen van partijen. Hij zet zich af tegen verenigingen die alleen voor de belangen van één groep opkomen, omdat ze daarmee in de kaart spelen van de koloniale regering. Het gaat hem erom 'Inlander, Indo-europeaan, Chinees en Europeaan tot elkander te brengen.' Toen had dat nog zin. In 1923 verloor het streven tot bundeling van de belangen van de verschillende rassen zijn electorale aantrekkingskracht, omdat gouverneur-generaal D. Fock in dat jaar het kiezerscorps formeel opsplitste naar de rasgroepen. Gemengde partijen raakten daardoor hun bestaansgrond kwijt.

Bij het doorlezen van D.D.'s opstellen en redevoeringen uit de jaren 1912-1913 krijg ik de indruk, dat vele ideeën die jaren hadden gegist in zijn gemoed, opeens met kracht naar buiten kwamen. In het boekje *De Indiër* (1912) noemt D.D. rassenhaat uitsluitend een kwestie van sentiment. Door 'voldoende verstands-ontwikkeling' valt deze eenvoudig te verdrijven. In *Het Tijdschrift* van 1 juli 1912 verdedigt hij in een bijdrage over 'Germanentrots' de theorie, dat 'het reine ras' cultuurhistorisch van geringe waarde is: 'het gemengde ras alleen beheerscht de toekomst.' D.D. neemt die toekomst overigens ruim: als men de rasmenging zeer lang volhoudt, wordt daardoor over tien, twintig, veertig eeuwen de vooruitgang bepaald. Zowel de Indonesiërs als de Nederlanders zag hij als rassen die al behoorlijk gemengd waren, maar een menging tussen Indonesiërs en Nederlanders zou een nog beter produkt opleveren. Paul W. van der Veur heeft aangetoond, dat D.D. de Indo-Europeanen, samen met enkele ontwikkelde Javanen, het voortouw heeft willen geven in de bevrijding van het koloniale juk.

Vanaf 1880 was door de europeanisering van het leven de positie van de Indo's belangrijk verslechterd, het pauperisme onder kleine Indo's toegenomen en de politieke onvrede van de hele groep gegroeid. In deze situatie heeft de erecode van de Hindoe-Javaanse krijgsman, de *ksatria*, de kleine Indo evenzeer tot inspiratie gediend als de romantisch-heroïsche D'Artagnan-cultus die in het begin van de eeuw in Indië woedde. Beide inspiratiebronnen hebben ook sterk ingewerkt op D.D. zelf. Naast de methodische, didactische kant waarvan hij dikwijls blijk gaf, bezat D.D. ook een onstuimige kant: hij wierp zich als een ridder zonder vrees of blaam blindelings in het strijdgewoel, terwijl zijn nobele verontwaardiging hem wel eens snijdende karikaturen ingaf die zijn politieke zaak geen goed deden. Zolang het tij gunstig was, wist hij echter vele Indo's te binden aan zijn op 25 december 1912 opgerichte Indische

Partij. In maart 1913 beweerde D.D. 7000 leden te hebben, van wie er 5500 Euraziaten waren en 1500 Indonesiërs. Belangrijke Indonesische leden van de partij waren de Javanen R.M. Soewardi Soerjaningrat en Dr. Tjipto Mangoenkoesoemo. De laatste, die een Nederlandse ridderorde had ontvangen voor zijn rol bij de strijd tegen een pestepidemie op Java in 1911, was vice-voorzitter. De meeste Indonesische intellectuelen keken liever eerst nog even de kat uit de boom, beducht als zij waren voor een dominante rol van de Euraziaten en de mogelijke reactie van de koloniale regering.

Volgens De Vos van Zalingen waren de Indische Partij en het in 1919 opgerichte Indo-Europeesch verbond geen moderne politieke partijen, maar ‘feodale clientèles’: ‘De feodale trouw aan een autoritair en charismatisch leider van het type Douwes Dekker of een Dick de Hoog is het cement, dat de heterogene elementen in de partij bijeenhoudt, niet het program,

dat uitermate vaag was, zoals bij de Indische Partij, terwijl het bij het I.E.V. geheel ontbrak.' D.D. verloor echter zijn greep op de Indogemeenschap door een cesuur in zijn politieke strijd ontstaan door zijn verbanning, tezamen met Soewardi Soerjaningrat en Tjipto Mangoenkoesoemo.

De verbanning

In D.D.'s politieke strijd was allengs een sterk anti-westers en anti-blank sentiment geslopen. In mei 1914 zette hij in een artikel over Siti Soendari, opvolgster van Kartini, de fijnzinnige geest van 'ons volk' af tegen de grof-materialistische inborst van de blanke: 'Er kan niets moois of edels ontluiken op Java, of het plebejisch gemoed van den daar geldschrapenden blanke moet het bevuilen.' Vroegere Europese vrienden vielen D.D. openlijk aan. In maart 1913 vertrok hij opnieuw naar Europa, over China, Japan en Siberië, en hield toespraken voor de S.D.A.P. Op de terugreis schreef hij aan boord van S.S. de Tambora een open brief aan de commissie die het eeuwfeest voorbereidde ter viering van Nederlands onafhankelijkheid van de Fransen (1813). Voor dit feest werden financiële bijdragen gevraagd van de inheemse bevolking. In zijn open brief, onder de titel 'Wij doen niet mee', gaat D.D. sarcastisch in op het Nederlandse volkslied, dat toen nog niet het Wilhelmus was, maar het racistische 'Wien Neêrland's bloed (door d'aadren vloeit,/ Van vreemde smetten vrij)'. D.D. stelt: 'Wij, Indiërs van gemengd bloed, willen het niet langer als een vertreding onzer heiligste gevoelens verdragen, dat gij onze moeders beschouwt als een besmetting van ons wezen.' Hij vraagt de heren van de commissie zich een voorstelling te maken van hun gevoelens als de Indiërs een soortgelijk lied zouden aanheffen:

> Heft aan, wien oostersch bloed doorbruist
> Met vuur'gen gloed het laffe vreemde haat,
> Goddank, met 't kille noord niet meer gekruist,
> Ons lied van eigen vrijheid, eigen staat.

De climax van zijn opstel, met de in de ogen van het gouvernement ongetwijfeld gevaarlijke zinspeling op geweld, luidt: 'Er zal een tijd komen, geve de macht, die de geschiedenis der volkeren bestuurt, dat die tijd weldra daar zal zijn, dat gij heeren der onafhankelijkheid, ons parool zoo zelfbewust als den klank van een aansuizenden geweerkogel zult vernemen: *Wij doen met u niet mee!*'

Samen met Tjipto Mangoenkoesoemo en Soewardi Soerjaningrat had D.D. in juli 1913 het alternatieve 'Comité Boemi Poetra' (Comité van Landszonen) gevormd. Een van de doelen van het comité was volgens een later gepubliceerde rechtvaardiging het met kracht werken aan de bewustwording van het volk, 'een eerste vereischte om de emancipatie te doen gaan langs banen van geleidelijkheid, met voorkoming van, uit gebrek aan begrijpen voortvloeiende, ruwe botsingen.' Op 20 juli werden Tjipto en Soewardi gearresteerd op grond van een drukpersdelict: Soewardi had de brochure 'Als ik eens Nederlander was....' gepubliceerd, Tjipto werd als voorzitter van het comité daarvoor mede verantwoordelijk gesteld. D.D. was toen nog onderweg naar Indië. Hij werd op 11 augustus verhoord, zonder dat men hem liet weten waarvan

hij werd beschuldigd. Op 5 augustus was er van zijn hand een artikel verschenen over ‘Onze Helden’ waarin hij waarschuwde, dat de historie ons leert dat machtsmisbruik altijd leidt tot machtsverval.

Op 18 augustus maakte de regering haar verbanningsbesluiten bekend. Uit de formulering blijkt dat zij in D.D. de kwade genius zag van de ‘Tiga Serangkai’, ‘het Klaverblad van Drie’, zoals de aanstaande ballingen in Indonesische kringen werden genoemd. De regering spreekt van ‘een welbewust en volgehouden streven van Douwes Dekker om beroering te brengen in de gemoederen van de ingezetenen van Nederlandsch-Indië, ook en niet in de laatste plaats van de Inlandsche bevolking, om onrust en verdeeldheid te zaaien en haat en minachting te kweeken tegen het Nederlandsch gezag in deze kolonie.’ De drie werden verbannen naar Koepang, Banda en Bangka, maar hun werd tegelijk te verstaan gegeven, dat zij, indien zij daartoe een verzoek indienden, zich vrijwillig buiten Indië konden begeven. Deze mogelijkheid grepen zij natuurlijk aan.

Interessant is, dat Douwes Dekker in 1937, toen hij wederom in conflict kwam met het Indische gouvernement, te horen kreeg dat de beruchte ‘haatzaai-ar-

tikelen' in 1914 in het Strafwetboek waren ingevoerd naar aanleiding van de gebeurtenissen rond 1913 die hadden geleid tot zijn verbanning. Een parallel tussen Multatuli en D.D. is beider beroep op de gouverneur-generaal om ten gunste van hen te interveniëren. Maar zoals Duymaer van Twist Multatuli vergeefs om belet liet vragen, heeft A.W.F. Idenburg zich weinig gelegen laten liggen aan de brief van 17 augustus, waarin D.D. had getracht diens christelijk gemoed te bewerken. Na zijn actie tegen Idenburgs actieve kersteningsbeleid kwam D.D.'s beroep op 's mans christelijke inborst waarschijnlijk ook wat ongeloofwaardig over.

Toen D.D. naar Nederland vertrok, was dat als een getrouwd man. Hij was op 11 mei 1903 in het huwelijk getreden met de Duitse Clara Charlotte Deye (1885-?) en hun verbintenis was gezegend met drie dochters (in 1904, 1908 en 1911 geboren). Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog nam hij snel de wijk naar Zwitserland. Hij studeerde aan de Universiteit van Zürich, waar hij naar eigen zeggen een doctorstitel behaalde. Volgens door Van de Veur opgevraagde gegevens van de universiteit is hij wel geslaagd voor een toelatingsexamen voor het doctoraat, maar heeft hij nooit een dissertatie overlegd, zodat zijn promotie nooit rechtsgeldig is geworden. Vrouw en kinderen werden na enige tijd naar Indië gezonden, waar zij bijstand kregen van partijgenoten. D.D. zelf werkte inmiddels aan zijn contacten met Aziatische revolutionairen in Duitsland en de Balkan. In september 1915 raakte hij betrokken bij een spionagenetwerk, met als doel wapens in Brits-Indië binnen te smokkelen. Via Japan ging hij naar China, maar in Hongkong werd hij verklikt en gearresteerd. Hij werd in Singapore gevangen gezet en tot de doodstraf veroordeeld, maar het vonnis werd niet uitgevoerd omdat generaal Ridout weigerde het te ondertekenen. In 1917 mocht hij als getuige deelnemen aan een monsterproces in San Francisco tegen de staf van het Duitse consulaat. In juli 1918 werd hij uiteindelijk vrijgelaten. In afwachting van de voltrekking van zijn doodvonnis had hij in juni/juli 1916 'in één streek af' *Superieur* geschreven, een 'Indische levensklucht in 4 bedrijven', die volgens zijn schepper een 'onmeedogende comoedia op de koloniale antitese overheerser-overheerste' was.

Een Ksatria in het onderwijswezen

Met het aanscherpen van deze antithese in Indië was D.D. zich via brieven blijven bemoeien. Bij terugkeer nam hij weer zijn journalistieke en politieke praktijken op, maar hij moest met lede ogen toezien hoe de Indo's en masse kozen voor het Indo-Europeesch Verbond, dat zich als een conservatieve organisatie ontpopte. Tjipto Mangoenkoesoemo, die wegens gezondheidsredenen al in 1914 had mogen terugkomen, had zich gestort op een nieuwe partij, Insulinde, die in 1917 zesduizend leden telde, waaronder veel Javanen. Tegen het IEV moest Insulinde het echter afleggen en toen de partij een radicale richting uit leek te gaan, besloot de regering op 3 januari 1920 D.D. preventief in hechtenis te nemen. De conservatieve Indische dagbladen hadden daar al veel langer op aangedrongen. De preventieve hechtenis draaide uit op een vol jaar in de gevangenis; pas op 6 januari 1921 kwam D.D. weer vrij. Door zijn ruime ervaring in het cachot was hij toch tot het inzicht gekomen, dat hij beter kon aansturen op samenwerking met de partij der overheersers. In een

interview met De Reflector verklaarde hij zelfs, dat hij had gesolliciteerd naar een baantje bij het gouvernement, maar met het verzoek op half salaris te mogen werken. De verbaasde Reflector-journalist kreeg te horen, dat Indië wordt leeggezogen door de opgeblazen salarissen van gouvernementsdienaars, dat een half salaris meer dan voldoende was om van te leven en dat D.D.'s geste allerminst moest worden uitgelegd als heldhaftig.

Om de sollicitatie zal men zich in Buitenzorg wel hebben verkneukeld, maar dat het D.D. ernst was met zijn nieuwe koers bewezen zijn volgende daden. Evenals zijn vriend Soewardi Soerjaningrat, die in 1922 zijn eerste Taman Siswa school in Djokjakarta oprichtte, begaf D.D. zich in het onderwijs. In 1922 begon hij les te geven op de lagere school van Mevr. H.E. Meyer-Elenbaas in Bandoeng. Op zijn aansporing kreeg de school de naam ‘Preanger Instituut’. In 1924 nam D.D. de leiding over en werd de naam ‘Het Ksatrian Instituut’ geboren. Een wellicht niet expliciet geformuleerde doelstelling was natuurlijk om via het onderwijs bij te dragen aan het einde van de koloniale overheersing. Was er in 1922 een inventaris-

waarde van 400 gulden, in 1937 was er aan eigen gronden, eigen gebouwen en inventaris in Bandoeng, Tjiandjoer, Soekaboemi en Tjiwidej een bezitswaarde van 400.000 gulden. Waren er in 1922 zestig leerlingen in een gehuurde woning, vijftien jaar later beschikte het Ksatrian Instituut over vijf nationale lagere scholen, een 5-jarige Moderne Middelbare Handelsschool, een 5-jarige Middelbare Journalisten-School, een 4-jarige Nationale Opleidingsschool voor Zelfstandige Onderwijzers en Onderwijzeressen en een 2-jarige Vakschool voor Jonge Dames, terwijl het totaal aantal leerlingen in 1935 was opgelopen tot 1200. Het Taman Siswa-onderwijs van D.D.'s vroegere strijdkameraad nam echter een nog grotere vlucht, met 230 scholen en meer dan 12.000 leerlingen aan het eind van de jaren dertig. Het Taman Siswa-onderwijs wortelde sterk in het Javaanse levenspatroon, op het Ksatrian Instituut daarentegen werd de leerlingen begrip bijgebracht voor de westerse cultuur en klassieke muziek, terwijl voor de kadervorming gedegen geschiedenisonderricht van groot belang werd geacht.

In 1926 vroeg het Ksatrian Instituut subsidie aan bij de regering. D.D. werd in zijn functie van voorzitter van de schoolvereniging in audiëntie ontvangen door gouverneur-generaal Jhr. A.C.D. de Graeff. Bij die gelegenheid verklaarde D.D., dat hij, waar de regering hem de hand toestak, ‘natuurlijk niet met de dolk gereed zou staan voor een aanval in de rug, maar dat ik toch niet bereid zou kunnen worden gevonden tot afgifte van enige verklaring, waaruit een verloochening van mijn politieke overtuigingen zou spreken.’ De Graeff heeft toen gezegd: ‘De Regering acht U te hoog om zulk een verklaring van U te verlangen.’ In een geheim schrijven van 15 januari 1923 had De Graeffs voorganger gesteld, dat het beter was om een gefrustreerd persoon als Douwes Dekker op legale wijze aan de kost te laten komen dan dat hij doorging het volk op te ruien. Het was dan ook in overeenstemming met deze gedragslijn, dat D.D.'s instituut op 16 november 1926 officieel werd erkend en mede kon putten uit de gouvernementele subsidiepot.

D.D. was inmiddels van zijn eerste vrouw gescheiden en op 22 september 1926 hertrouwd met de Indo-Europese Johanna Petronella Mossel (1904-1982), die in 1925 als onderwijzeres bij het instituut was gekomen. Door haar principiële houding en inzet zou zij een belangrijke rol spelen in de uitbouw van D.D.'s schepping. Een van de bekendste leraren was Ir. Soekarno, maar deze werd al snel door een lesverbod getroffen. D.D. had het gouvernement de toezegging gedaan dat hij persoonlijk geen les zou geven in geschiedenis en aardrijkskunde. In 1927 werd hij ervan beschuldigd zich daarmee toch belast te hebben, maar met een ontkenning zijnerzijds werd genoegen genomen. De publikatie in een Indonesisch dagblad van een artikel van zijn hand over de Javaanse vrijheidsstrijder Prins Diponegoro verwekte ook onrust, maar D.D.'s verklaring dat Soekarno dit oude artikel buiten zijn medeweten had geplaatst werd geaccepteerd. D.D. was er - met recht - trots op, dat zijn instituut gratis medische verzorging bood aan de scholieren en hun tegen lage prijzen medisch verantwoord voedsel verkocht. Uit de Setiabuddhi-collectie blijkt, dat hij ook met ijzeren discipline allerhande lesmateriaal heeft samengesteld. De collectie bevat leerboeken die zijn uitgegeven door A.C. Nix & Co. of door het Instituut zelf, maar ook talloze uitgetikte dictaten. D.D. heeft nauwgezet gewerkt aan het opbouwen van lesmateriaal over de geschiedenis van Azië, uitgesplitst naar land. Zo zijn er dictaten en boekjes over de geschiedenis van Korea, Japan, China, Irak, Mantsjoekwo, de Austraal-Aziatische eilandengordel, Siam, Syrië, Assyrië en Babylonië, Hongkong,

Arabië en natuurlijk Indonesië, naast een boek over *Het menselijk verkeer op aarde*, een getypte 'Zesjarige Snelcursus in Algemene Ontwikkelingen' en een (kennelijk voor eigen gebruik) nauwkeurig met potlood geannoteerd Evangelie van Johannes. In de snelcursus ontvouwt D.D. zijn ideeën over de oorspronkelijke 'seigneuriale' levensopvatting van de Indonesiërs, de aristocratische gezindheid van de trotse ksatria, die echter door de koloniale overheersing is aangevreten.

In het onderwijs werden ook anti-koloniale codes gebruikt, zoals 'De voetganger wijkt uit voor de fietser' - wat staat voor: 'De Inlander wijkt uit voor de Europeaan.' 'Leve onze Koningin' werd op instigatie van Johanna Mossel vervangen door 'Leve de gastheer'. Voor dergelijke staaltjes van burgerlijke ongehoorzaamheid werden D.D. en zijn vrouw dikwijls berispt door het Departement van Onderwijs en Eeredienst.

In 1933 werd de subsidie ingetrokken. Op de herdenkingsdag van Willem de Zwijger in april had D.D. zijn school niet gesloten, wat werd uitgelegd als ‘een negatieve instelling tegenover alles wat Nederlands is.’ In 1937 verdedigde H.N. Thamrin, de Indonesische afgevaardigde in de Volksraad, Douwes Dekker door erop te wijzen, dat deze Willem de Zwijger als patriot juist altijd had gehuldigd en veel aandacht aan hem had besteed in zijn lessen. In september 1934 liet D.D. uit Japan H. Nagashima overkomen om Japanse taalles te geven aan de Moderne Middelbare Handelsschool (waar ook Chinees werd gedoceerd). Er werd direct een pershetze ingezet, die het Instituut veel schade berokkende. Het aantal inschrijvingen, vooral van kinderen uit gegoede Chinese kringen, daalde. Het gerucht ging, dat D.D. door Japan werd gefinancierd. Een nieuwe slag was het proces dat hem in oktober 1936 werd aangedaan wegens de publikatie (bij Nix & Co.) van zijn leerboek *Wereldgeschiedenis. Deel I: Oost-Azië.* Zelfs een Douwes Dekker niet gunstig gezind scribent als Bastiaans schrijft, dat het leerboek, dat ‘een scherpe, doch goed gedocumenteerde kritiek inhield op de imperialistische politiek der Westerse mogendheden’, werd verboden ‘tot stomme verbazing van wie tevoren van het manuscript kennis genomen hadden’. D.D. had zijn manuscript aan de resident van Priangan laten lezen, die met de tekst akkoord was gegaan, zodat de dagvaarding kwam als een donderslag bij heldere hemel.

Het artikel dat tegen Douwes Dekker in het geweer werd gebracht was artikel 156 van het Strafwetboek, het eerder genoemde ‘haatzaai-artikel’. Op 14 december 1936 verklaarde de Raad van Justitie te Batavia Douwes Dekker schuldig aan het misdrijf van ‘het in het openbaar uiting geven aan gevoelens van minachting tegen groepen der bevolking van Ned.-Indië’, veroordeelde hem tot een gevangenisstraf van drie maanden en gelastte vernietiging van alle vijfhonderdvijf exemplaren van het boek. Enkele dagen later tekende D.D. tegen dit vonnis revisie aan. Op 20 februari 1937 ontnam de Gouverneur van West-Java hem zijn onderwijsbevoegdheid. D.D.'s pleidooi alsook zijn memorie van revisie zijn samen met allerlei andere officiële bescheiden gepubliceerd in twee deeltjes, die beide in 1937 als een particuliere uitgave zijn gepubliceerd.

E. du Perron, die Multatuli's brochure *Over vrije arbeid* een van diens beste stukken proza vond, bewonderde ook het polemisch talent van Multatuli's naneef. Du Perron vatte het tweede deeltje als volgt samen: ‘In zijn voortreffelike memorie van revisie heeft hij betoogd dat deze vervolging minder schijnt te gaan tegen een onschuldig boek dan tegen een gehaat schrijver.’ Ook anno 1995 is *Het proces D.D.* nog immer boeiende lectuur, die indruk maakt door de heldere opbouw van het betoog en door zinsneden als: ‘De historische juistheid van wat ik schreef staat ook uit deze aanhalingen, die met vele vermeerderd kunnen worden, wel vast. Het is de iedere ontwikkelde leek bekende geschiedenis. Ik heb dan ook telkens het gevoel uilen naar Athene te zenden met dit rappel aan Clio Uw Raad voor te leggen. Dag aan dag prediken de dagbladen ongemoeid haat jegens westerse en oosterse mogendheden, westerse en oosterse regeringen, systemen, daden van *nu.* Tegen italiaans imperialisme, tegen Sowjet-Rusland, tegen de nog steeds wettige spaanse regering, tegen het nederlandse staatsbestel.... En dan zou een objectieve op bronnenstudie berustende beschouwing van geschiedkundige feiten *in het verleden* haat zaaien zijn? Werkelijk het O[penbaar] M[inisterie] is te teergevoelig. Deferentie voor Uw Hof dwingt mij om niet neer te schrijven, wat ik zou willen neerschrijven.’

Op 1 juni 1937 beslist het Hooggerechtshof in reactie op D.D.'s memorie van revisie om de vrijheidsstraf in te trekken. Hij moet wel een geldboete van 300 gulden betalen; tevens wordt het eerdere vonnis bekrachtigd. Weer richt D.D. zich tot de gouverneur-generaal persoonlijk om gerechtigheid te krijgen, maar evenals indertijd met Idenburg krijgt hij ook nu weer nul op rekest. Alleen in de Volksraad worden nog lansen voor hem gebroken door Wirjopranoto en zijn goede vriend Thamrin, maar het Openbaar Ministerie wijkt geen duimbreed. Op de pleidooien die Du Perron voor hem houdt in brieven aan Ter Braak en Greshoff wordt lauw of helemaal niet gereageerd. Douwes Dekker was door iedereen van gezag uitgekakt en ook Du Perron waakte ervoor niet al te zeer met hem geassocieerd te worden om voor zichzelf niet allerlei wegen af te snijden. D.D., die zonder verraad te plegen aan zijn eigen overtuigingen toch geprobeerd had om binnen de grenzen van het koloni-

ale apparaat te opereren, raakte verbitterd tegenover de autoriteiten. Zo werd hij in de armen van de Japanners gedreven, in wie hij de enige hoop zag voor een spoedige beëindiging van het koloniale regime. Sinds september 1940 had hij voor de 'handelsagent' Sato een economisch overzicht van Indië samengesteld. In januari 1941 werden hij en Volksraadlid Thamrin gearresteerd. Thamrin stierf tijdens zijn arrest, Douwes Dekker werd geïnterneerd in het kamp voor nationaal-socialisten in Ngawi. Daar mocht zijn vrouw hem nog één keer opzoeken, voor een gesprek van hoogstens tien minuten. Zijn huis in Bandoeng werd doorzocht en vele documenten, waaronder waarschijnlijk zijn onvoltooide mémoires, werden in beslag genomen.

De laatste etappe

Toen de oorlog in de Stille Zuidzee uitbrak, werd Douwes Dekker vanuit Soerabaja met 145 anderen naar een onbekende bestemming verscheept, in een onderdekse ruimte waarvan de platen waren dichtgesoldeerd. Na veertig dagen bleek zijn volgende verblijf de negergevangenis in Paramaribo te zijn en daarna het 'Interneringskamp Insulinde' in de Jodensavanna. In Suriname ging zijn gezondheid sterk achteruit. In de zomer van 1946 werd hij overgebracht naar Nederland, waar men de 'rampspoed' van het verlies van Indië nog met man en macht wilde keren. Onder geen beding mocht D.D. terugkeren naar zijn geboorteland, maar door de persoonsverwisseling die ik aan het begin van dit artikel heb beschreven lukte dit toch. Na zijn aankomst in Djokjakarta bracht hij meteen een bezoek aan president Soekarno in diens paleis, waar ook andere vrienden aanwezig waren. Soekarno omhelsde hem met de woorden: 'Welkom thuis, Nes.' D.D. werd in het derde Sjahrir-kabinet opgenomen als Minister van Staat. Hij werd lid van de Raad van State en doceerde aan de Djokjase Academie van Politieke Wetenschappen. Op 8 maart 1947 trad hij in de Mesjid Agung van Djokjakarta in het huwelijk met Nelly Kruimel, waarmee zijn relatie met haar officieel werd. D.D. had zijn tweede vrouw in 1941 om wille van haar veiligheid 'overgedragen' aan zijn vriend Djafar Kartodiredjo, met wie ze trouwde nadat was gebleken dat D.D. een nieuwe gade had.

De tweede 'politionele actie' in december 1948 maakte echter een voorlopig einde aan zijn Indonesische vrijheid. Zijn huis in Kalioerang werd geplunderd, hijzelf

onderworpen aan een spervuur van haat. Bij zijn arrestatie brulde kapitein Vosveld: ‘Let op hem. Hij is de gevaarlijkste schoft van allemaal. De minste beweging - en jullie legt hem neer! Begrepen!’ Maar er waren ook soldaten die zich schaamden voor de bejegening die de oude, zwakke, aan een hartkwaal lijdende man moest ondergaan. Hij werd als politiek gevangene naar Djakarta gezonden. In de lente van 1949 stond men hem wegens zijn slechte gezondheid toe naar zijn huis in Bandoeng terug te keren, waar het gelukstelegram van President Soekarno binnenkwam toen hij zeventig werd. Enkele maanden later mocht hij het nog beleven, dat Nederland de soevereniteit overdroeg aan de Republiek Indonesië. Van Nederland en Nederlanders wilde hij niet zoveel meer weten, zoals Van Galen Last gewaar werd toen deze hem kort voor zijn dood vragen stelde over Du Perron. Hij was toen al zwaar ziek: ‘Hij lag te bed, sterk vermagerd en met de moeilijke en pijnlijke ademhaling van de hartpatiënt, maar zijn geest had nog niets van zijn helderheid en strijdbaarheid verloren. Zijn hopeloze fysieke toestand leek telkens te worden ontkend door het vuur in zijn ogen. [...] Hirosjima had naar zijn mening een nieuw tijdperk ingeluid, waarin het Westen het Oosten niets meer te zeggen kon heb-

ben, moreel gediskwalificeerd door de gebeurtenissen van de veertiger jaren.'

E.F.E. Douwes Dekker/Danudirdja Setiabuddhi stierf op 29 augustus 1950. Decennia lang was hij in de ogen van elke rechtgeaarde koloniaal een gehaat man, een charlatan en een verrader, waarmee hij min of meer de rol kreeg toebedeeld die Poncke Princen tegenwoordig vervult. Hoe diep de haat kan zitten, ondervond Setiabuddhi's zoon uit zijn derde huwelijk, toen deze, als in Amerika wonend Indonesisch staatsburger, bij een bezoek aan Nederland in het begin van de jaren zeventig werd onderworpen aan langdurige verhoren.

Met dank aan: Ibu Mastini, Ibu Sayangbati en Bpk. Paul Permadi van de Perpustakaan Nasional te Jakarta, Bpk. Kesworo Setiabuddhi (Bogor), Drs. Soeroto (Jakarta), dhr. M.A.N. Gitz (Nederlandse Ambassade, Jakarta), dhr. S. Plantinga (Rijksarchief, Den Haag) en Joop van den Berg (Hilversum).

Bronnen:

W.Ch.J. Bastiaans, *Figuren uit de Indische journalistiek.* Eigen uitgave, januari 1975.

Joop van den Berg, 'Het land van herkomst. Lessen in onvermogen'. In: Indische Letteren, jrg. 5, nr. 4, december 1990, p. 149-165.

P.F. Dahler/M.H. Thamrin, *Het proces D.D. Officiële bescheiden inzake zijn vervolging op grond van art. 156 strafwetboek* (2 delen). Particuliere uitgave, [Djakarta] 1937.

Margono Djojohadikusumo, *Notities uit vergeelde papieren. Dr. E.F.E. Douwes Dekker* [gestencilde uitgave uit 1974].

E. Douwes Dekker, 'Selekats-nek. Episode uit den Vrijheidsoorlog in Zuid-Afrika'. In: Bataviaasch Nieuwsblad, 13 augustus 1902.

E.F.E. Douwes Dekker, *de Indiër. Rassenpsychologisch, Politisch, Sociologisch. Vluchtige beschouwingen van een Indiër over Indiërs*, N.V. Boekhandel Visser & Co., Bandoeng 1912.

idem, *Aansluiting tusschen BLANK en BRUIN*, G. Kolff & Co., Batavia 1912.

idem, 'De Indische jongen heeft geen energie...'. In: Bondsblad, 27 januari 1912 (Overdruk).

D.D., 'Germanentrots'. In: Het Tijdschrift, nr. 21, 1 juli 1912, p. 649-656.

D.D., 'Wij doen niet mee'. In: E.F.E. Douwes Dekker, Tjipto Mangoenkoesoemo en R.M. Suardy Suryaningrat, *Mijmeringen van Indiërs over Hollands Feestvierderij in de Kolonie*, Drukkerij 'De Toekomst', Schiedam 1913, p. 3-7.

E.F.E. Douwes Dekker, Tjipto Mangoenkoesoemo en R.M. Soewardi Soerjaningrat, *Onze verbanning.* Uitgave van 'De Indiër', Schiedam 1913.

D.D., 'R.A. Siti Soendari'. In: De Indiër, jrg. 1, nr. 30, 14 mei 1914, p. 49-51.

Danudirdja Setiabuddhi, *Straftraining en efficiëntie in de school.* Het Ksatrian Instituut, Bandung 1949.

idem, 'Zesjarige Snelcursus in Algemene Ontwikkelingen. Deel 2b, Indonesia's Seigneuriale Beschaving.' HKI, Bandung 1950.

Danudirdja Setiabuddhi en Harumi Wanasita, *70 jaar konsekwent.* A.C. Nix & Co., Bandung z.j. [1950].
H. van Galen Last, aantekening over E.F.E. Douwes Dekker. In: Menno ter Braak/E. du Perron, *Briefwisseling 1930-1940.* Deel IV. G.A. van Oorschot. Amsterdam 1967, p. 479-480.
Goesti Ellya Soraya, *Peranan Johanna Petronella Mossel dalam Het Ksatrian Instituut di Bandung.* Skripsi Jurusan Sejarah, Fakultas Sastra, Universitas Padjadjaran. Bandung 1983.
Kamajaya, *Tiga Bapak dan Pelopor Nasionalisme Pahlawan Nasional*, University Press Indonesia, Yogyakarta 1981, p. 7-20.
Marcel Maxim, 'Een interview met D.D.' In: De Reflector. Geïllustreerd Weekblad voor Ned.-Indië, jrg. 6 (1921), p. 970-973.
Dr. Julius Pée, *Multatuli en de zijnen.* Wereldbibliotheek. Amsterdam 1937, p. 432-438.
E. du Perron, *Multatuli, tweede pleidooi.* A.C. Nix & Co./Burgersdijk en Niermans. Bandoeng/Leiden 1937, p. 18-22.
E. du Perron, *Verzameld werk.* Deel VII. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1959, p. 146-168.
Kees Snoek, Interviews met Djafar Kartodiredjo op 21 augustus 1994 te Yogyakarta en met Kesworo Setiabuddhi op 10 mei 1995 te Bogor.
Suroto, '70 Jaar konsekwent. De autobiografie van Setiabudhi'. In: De Nieuwsgier, 12 augustus 1950.
Mr. J.L.G. Tichelaar, 'Een Merkwaardige Indische Familie'. In: Tong-tong, jrg. 19, nr. 21, 15 mei 1975, p. 16-17; jrg. 20, nr. 3, 15 aug., p. 18-20; nr. 4, 1 sept., p. 12-13; nr. 6, 1 okt., p. 18-19; nr. 8, 1 nov., p. 16-17; nr. 9, 15 nov., p. 14-15 en nrs. 11/12, dec., p. 22-23.
Paul W. van der Veur, 'E.F.E. Douwes Dekker: Evangelist for Indonesian Political Nationalism'. In: The Journal of Asian Studies, vol. XVII, nr. 4, augustus 1958, p. 551-566.
transcript interview S. van der Werff met R.M. Djafar Kartodiredjo voor de Wereldomroep op 9 mei 1985.
P.J.A.F. Vos van Zalingen, *Douwes Dekker en de Indische Partij: een onderzoek naar de achtergronden van de 'onafhankelijkheidsbeweging' van 1912.* Doctoraalscriptie Leiden, november 1973. Collectie KITLV.

Eindnoten:

1. In een door Setiabuddhi geannoteerd exemplaar van Koch's artikel over hem in Kritiek en Opbouw van 1 en 16 augustus 1948 staat bij 'traditie van zijn geslacht' de geïrriteerde aantekening: 'heeft er niets mee te doen. had n.l. nog niets van M. zelfs gelezen.' (Collectie Setiabuddhi, Perpustakaan Nasional, Jakarta)

Lambert Giebels en Peter van Wiechen
Opstand in het paradijs
Een Amerikaanse getuige van het Indonesiëdrama

Geschiedenis wordt geschreven in de onvoltooid verleden tijd; iedere generatie geeft steeds weer opnieuw rekenschap van zijn verleden. De huidige generatie heeft een andere opvatting van het Nederlands-Indonesisch conflict, waaruit de staat Indonesië is geboren, dan de generatie had die er getuige van was. Zo zal wel niemand in Nederland nog Indonesië het recht ontzeggen dit jaar zijn vijftigjarig bestaan te vieren, in plaats van daarmee te wachten tot 27 december 1999, wanneer het vijftig jaar geleden is dat Nederland de soevereiniteit over Nederlandsch-Indië overdroeg aan de Verenigde Staten van Indonesië. De Nederlandse perceptie van wat destijds 'de Indonesische Kwestie' heette, is beheerst door het beeld dat ons door de politieke generatie Beel-Drees-Luns werd opgedrongen van Soekarno: de Indonesische Mussert, die als handlanger van de Jappen Indië in de afgrond had gestort; het onbetrouwbaar sujet, die binnen acht maanden na de soevereiniteitsoverdracht in plaats van de Verenigde Staten van Indonesië de eenheidsstaat uitriep; de querulant, die na jaren chicaneren de Nederlands-Indonesische Unie torpedeerde; de demagoog, die de wereldopinie tegen ons mobiliseerde en Nederland dwong zijn verantwoordelijkheid voor de Papoea's in Nieuw-Guinea op te geven. Deze incriminaties rond de persoon van de Indonesische leider zijn lang in de Nederlandse publieke opinie blijven hangen. Nog zijn er verscheidenen in Nederland die moeite hebben Soekarno de titel te verlenen van 'vader des vaderlands': de man die het momentum aangreep dat de geschiedenis hem bood en zijn land onafhankelijk verklaarde; die met zijn leuze, één-vlag-één-taal-één-volk, een archipel van duizenden eilanden tot een eenheid smeedde; die de belofte aan zijn volk inloste en een staat schiep Van-Sabang-tot-Merauke.

Ego-documenten van Nederlandse medespelers in het Indonesiëdrama, die in de jaren zestig en zeventig verschenen, hebben het zicht op de gebeurtenissen eerder vertroebeld dan verhelderd. Het zijn apologetische getuigenissen, waarin de schrijvers het vuil dat ze bijeenvegen, deponeren op de stoep van de buurman. Wanneer in de loop van de jaren zeventig en tachtig Nederlandse geschiedvorsers en -schrijvers de pen ter hand nemen, begint het zicht op ons dekolonisatiebeleid wat op te klaren. Het beeld dat zij geven, is evenwel hoofdzakelijk neerlandocentrisch gericht. Zo heeft nooit een Nederlandse historicus een biografie geschreven van Soekarno, ondanks het feit dat deze de enige staatsman is van 'Nederlandsche stam' die van internationaal formaat was. Egodocumenten van Indonesische medespelers in het drama zijn vrijwel niet in het Nederlands vertaald. De ruime Engelstalige literatuur die over het Nederlands-Indonesische conflict is geschreven - historische studies zowel als belletrie - uit Amerika, Australië en Engeland is hier nagenoeg onbekend. Helemaal onbekend zijn in ons land de memoires van Japanse bezetters in Indië, die een soms verrassend licht werpen op de voorgeschiedenis van de Indonesische onafhankelijkheidsverklaring.

Fact en fiction

Het gemis aan Nederlandse vertalingen van buitenlandse literatuur over het Indonesiëdrama heeft de auteurs van dit artikel het initiatief doen nemen tot de vertaling van het boek *Revolt in paradise* van de schrijfster Ketoet Tantri. Ketoet Tantri is de Balinese naam van de Amerikaanse Muriel Pearson, die haar belevenissen in Indië en Indonesië tussen 1933 en 1948 beschrijft. Het boek verscheen in 1960 in Amerika, was daar een *bestseller* die verscheidene malen werd herdrukt en is vertaald in een tiental talen, waaronder het Duits, Frans en Japans, maar niet in het Nederlands. In de tijd dat het boek uitkwam en zich verspreidde over de boze buitenwereld was de Nederlandse lezer nog lang niet toe aan de uiterst kriti-

sche beschrijving van ons koloniale optreden in Indië door een Amerikaanse getuige van het drama, die er bovendien een (bescheiden) rol in had gespeeld. Albert Besnard schreef in het Algemeen Handelsblad van 13 januari 1961 naar aanleiding van het verschijnen van *Revolt in paradise* laatdunkend: 'het boek is leerzaam voor hen die kennis willen nemen van de politieke onzin, die een deel van onze generatie klakkeloos heeft geslikt.'

Het boek van Ketoet Tantri, dat wij de titel *Opstand in het paradijs* hebben gegeven, behoort tot het genre '*faction*', een mengeling van *fact* en *fiction.* Onze pogingen *fact* en *fiction* te ontwarren hebben hun neerslag gevonden in de verklaringen die we aan het boek hebben toegevoegd. Wij hebben daarvoor een boeiende speurtocht ondernomen die ons van het boek en de literatuur voerde naar de dossiers van Ketoet Tantri, alias Muriel Pearson, in de archieven van twee geheime diensten. Het eerste archief is dat van *Netherlands Forces Intelligence Service* (Nefis), dat berust op het ministerie van Buitenlandse Zaken; het tweede is dat van *Commonwealth Intelligence Service* (CIS), waarvan stukken uit Ketoets dossier ons werden ter beschikking gesteld door de Australiër Timothy Lindsey, die een biografie van Ketoet Tantri voorbereidt. Voorts hebben we personen geïnterviewd in Nederland en Indonesië die Ketoet hebben gekend. We hebben onze speurtocht afgerond met een onderzoek in Indonesië naar de plaatsen die in *Opstand in het paradijs* een rol spelen.

Ketoet Tantri heeft haar levensverhaal danig geromantiseerd en daardoor nogal wat verwarring gesticht. Allereerst is het al niet eenvoudig haar identiteit vast te stellen. Volgens haar dossiers is zij op 18 februari 1899 geboren in Glasgow onder de naam Vannine Walker. We weten niet of Walker de naam is van de vader, die volgens haar nog voor zij geboren was, omkwam in Afrika; van haar moeder, een vrouw van het eiland Man, waar Ketoet haar eerste jeugdjaren doorbracht of van de Schot met wie haar moeder hertrouwde. Nadat Ketoets stiefvader in de Eerste Wereldoorlog was gesneuveld, emigreerden moeder en dochter naar Amerika, waar zij zich vestigden in Hollywood. Zij werd er naar eigen zeggen een goed betaalde *free-lance* journaliste voor filmtijdschriften. Uit haar dossiers weten we dat Vannine Walker in Amerika is getrouwd. Zij vond dat wellicht een zo onbeduidend detail dat ze er in haar boek niet eens melding van maakt. Haar echtgenoot was een tot Amerikaan genaturaliseerde Zweed, Pearson genaamd. Sedert haar huwelijk noemde Vannine Walker zich Muriel Pearson. Het journalisten bestaan bevredigde haar niet - en wellicht evenmin haar huwelijk - omdat ze zich diep in haar hart een kunstenares voelde. Nadat ze op een druilerige dag in 1932 in een bioscoop in Hollywood een film over Bali had gezien, nam de schrijfster spontaan het besluit daarheen te trekken en er zich als schilderes te vestigen.

Bali

De vermenging van verdichtsel en waarheid in *Opstand in het paradijs* krijgt, wanneer de schrijfster in 1933 op Bali is aangeland (waar deel I van het boek zich afspeelt) een romantisch tintje. De schrijfster vertelt dat ze op Bali eerst haar intrek nam in hotel Den Pasar in de gelijknamige hoofdplaats, maar zich daar tussen de Hollanders diepongelukkig voelde. Zij vulde de tank van de Ford Overland, die ze in Batavia

had gekocht, en besloot daar waar de benzine op was te blijven. De motor begon te sputteren in een plaatsje dat de schrijfster omschrijft als een ‘middeleeuwse dorp’ - het bleek te gaan om het plaatsje Bangli, op nauwelijks 25 kilometer van Den Pasar. Zij stond stil, schrijft zij, vlak voor een *puri*, het verblijf van een radja. Het bleek de *puri* Den Pasar van de regent van Bangli, Anak Agoeng Ketoet Ngurah. Volgens de schrijfster had de radja drie dochters en één zoon. De oude radja adopteerde haar naar haar zeggen als zijn vierde dochter en noemde haar daarom ‘Ketoet’, wat vierde geborene betekent. De zoon, die zij Anak Agung Nura noemt, werd op haar verliefd. De schoonzoon van de oude radja, de tegenwoordige regent van Bangli, vertelde ons dat zijn schoonvader niet drie, maar vier dochters had en geen zoon. Hij acht het denkbaar dat Vannine Walker het vierde kind was van haar moeder en dat de oude radja de Amerikaanse haar daarom Ketoet noemde en er de naam uit de *Ramayana* aan toevoegde: Tantri. De verliefde ‘zoon’ van de oude radja uit Ketoets boek bleek in werkelijkheid diens jonge neef uit de *puri* Semara Bhawan in Bangli, Anak Agung Oka. Hij was de favo-

riete neef van de regent. Twee van Oka's broers bevestigden dat hij, ondanks een leeftijdsverschil van ruim tien jaar, inderdaad verliefd was op de kleine, roodharige Amerikaanse en dat hij met haar wilde trouwen. De broers vertelden dat ook de oude radja verliefd op haar was en met haar wilde trouwen. Van geen van beide huwelijken is iets gekomen.

Anak Agung Nura, radja van Bangli (midden), omstreeks 1940.

Ketoet geeft een levendige beschrijving van de gevechten die zij te leveren had met leden van het Binnenlands Bestuur op Bali (het BB). Het BB vond naar Ketoets zeggen dat het *going native* van de internationale schilderskolonie, waartoe Ketoet ging behoren, het respect van de inlander voor de blanke aantastte. De BB'er op wie zij het meeste gebeten was, was G.A.W.C. Haze Winkelman, resident van Bali en Lombok. Haze Winkelman heeft alle moeite gedaan de Amerikaanse het land uitgewezen te krijgen. Ook bij de Nederlandse gemeenschap op Bali was de hautaine indringster niet geliefd. Een van de Nederlanders vertelde dat men Ketoet ‘nonja theemuts’ noemde, omdat ze zich zo potsierlijk uitdoste in wijde, bolstaande sarongs. Getuigen op Bali bevestigden dat Ketoet veelvuldig in de weer was met tekenstift, penseel en palet. Volgens de broers van Oka, van wie de jongste een vermaard schilder is, stelde haar schilderen en tekenen niet veel voor; wij hebben in ieder geval tevergeefs naar werk van haar gezocht. Ketoet had niettemin goede contacten met de internationale schilderskolonie op Bali, die allen Ketoets afkeer van het BB deelden: de beroemde Duitse schilder, musicus en dichter Walter Spies, de Belgische impressionist André Jean Le Majeur, de Zwitser Theo Meier en vooral het Nederlandse schildersechtpaar Pol. Een Nederlandse schilder die zij ook kende was Willem Hofker; hij woonde met zijn vrouw in de buurt van Ubud. De Hofkers komen niet voor in *Opstand in het paradijs* en daar is een reden voor. Evenals Ketoet is Hofker, omdat hij kunstschilder was, aanvankelijk buiten het Jappenkamp gebleven. Hij maakte zich echter zorgen over schilderijen die hij in Surabaya had opgeslagen en maakte Ketoet hiervan deelgenoot. Zij beloofde zich over de schilderijen te ontfermen. Niet lang daarna hoorde Hofker van een Japanse officier, die een goede klant van hem was, dat in Surabaya een verkooptentoonstelling werd gehouden van schilderijen, waarvan de stijl opvallend leek op die van Hofker, maar die waren gesigneerd met ‘mrs. Manx’ - de schildersnaam van Ketoet, die zo verwees naar haar jeugd op Man.

In 1937 begon Ketoet samen met het Amerikaanse echtpaar Koke een hotel in Kuta. Het relaas dat zij van haar hotelervaringen geeft, wordt in grote lijnen door de feiten bevestigd. Een interessante getuige uit die dagen in Kuta is een Balinese vrouw, Ibu Kona, die toen nog Ni Made Rempi heette. Toen zij een hulpje werd van Ketoet was ze een meisje van tien en sprak Ketoet aan met *M'tut*, tantetje. Ibu Kona vertelde dat er conflicten rezen tussen de Kokes en Ketoet; volgens haar ging het om geld. De partners gingen uiteen en er kwam een boedelscheiding tot stand: Ketoet kreeg daaruit de ruime woonbungalow aan het strand tegenover het hotel toegewezen. Het hotel Swara Segara, dat Ketoet in de bungalow begon (waar nu het chique hotel Kuta Beach is) was volgens Ibu Kona van bescheiden allure - eerder een pension dan een hotel. Ketoet breidde de bungalow geleidelijk uit met gastenpaviljoentjes erom heen. Naast het hulpje gingen drie bedienden van het hotel met Ketoet mee, onder wie de *houseboy* Nyoman, die onder de artiestennaam 'Nyong-Nyong' als danser befaamd was. Hij prijkte met zijn expressieve danspose op menige toeristenfolder van Bali.

Ketoets ‘houseboy’ Nyong-Nyong in 1935

Wellicht was de ongebruikelijk intieme omgang van de eigenaresse met haar personeel er de oorzaak van dat het hotel van Ketoet in een kwade reuk kwam te staan. Het Nefis-dossier, dat hier in het Engels overgaat, noemt het ‘out of bounds to all Navy, Army, Airforce personnel and to Governmental clerks’. In die preutse tijd koesterde men al snel vermoedens over een zonde tegen de kuisheid. Een oud Haags dametje, dat destijds in Den Pasar woonde, fluisterde ons toe dat in het hotel van die Amerikaanse madam ‘schuin’ werd gedanst! Wie zoal die schuinsmarcheerders waren, weten we niet, wel dat het hotel, ondanks het verbod, in trek was bij het personeel van het vliegveld in de buurt.

In 1940 trof het hotel een veel ernstiger banvloek. In 1939 was in Batavia een wijd vertakt net van praktiserende homofielen aan het licht gekomen. Er brak op Java een heksenjacht uit die zich ook naar Bali uitbreidde. Een van de slachtoffers was Walter Spies, die enkele maanden achter de tralies verdween. Bij het BB bestond er geen twijfel over dat Ketoets hotel een brandpunt was van tegennatuurlijke liefdespraktijken. Voor Haze Winkelman was de maat vol. Hij liet een uitwijzingsbevel voor de Amerikaanse opstellen en legde dat de gouverneur-generaal ter ondertekening voor. Ketoet mobiliseerde echter sterke tegenkrachten. Zij reisde naar Surabaya en vervoegde zich bij de Amerikaanse consul-generaal aldaar. Deze liet niet zo maar een Amerikaans onderdaan Indië uitzetten. Ketoet wist voorts de Nederlandse generaal Van Ooyen naar Kuta te lokken, die zich ervan vergewiste dat zijn mannen in Ketoets hotel hooguit werden geconfronteerd met een gezonde dosis heterosexualiteit. De voordracht tot uitwijzing van de resident werd door Batavia afgewezen.

Na het uitbreken van de Pacific-oorlog wordt Ketoets hotel een vertrouwd toevluchtsoord voor geallieerde luchtmachtpiloten die op het vliegveld zijn gestationeerd. In februari 1942 ziet Ketoet met afschuw het KNIL bij de eerste beste Japanse dreiging Bali met de staart tussen de benen verlaten. Zelf gaat ze na de capitulatie naar Surabaya, waar ze later hoort dat haar hotel met de grond is gelijk gemaakt. Volgens Ibu Kona hadden de Japanners het afgebroken omdat ze een vrij schootsveld nodig hadden voor hun bunkers aan het strand.

Japanse bezetting

De verknoping van *fact* en *fiction* in deel II, waarin de Japanse bezetting wordt beschreven, is vrijwel niet te ontwarren. Dat Ketoet, tenslotte Amerikaanse, niet onmiddellijk werd geïnterneerd omdat zij schilderes was, zoals ze schrijft, is niet onmogelijk. Wel is wonderlijk dat zij tussen Surabaya en Bali op en neer kon blijven reizen. Een van onze zegslieden, de radja van Gyanjar, Ide Anak Agung Gde Agung, is ervan overtuigd dat Ketoet de maîtresse was van de Japanse viceadmiraal Shibatu; hij zag haar tenminste met hem op Bali rondtoeren. In het Nefis-dossier wordt de (door de CIS overgenomen) suggestie gewekt dat Ketoet een bordeel voor Japanse officieren exploiteerde. Ketoet beweert dat haar hartelijke omgang met Japanse officieren in het bruisende nachtleven van Surabaya als dekmantel diende voor haar illegale werk. Zij zou hebben behoord tot een spionnagecel, waarvan naast haar een in Amerika geboren Japanner, die zij 'Frisco Flip' noemt, en een als venter vermomde Chinese professor, lid waren; de professor zou via een geheime radiozender de informatie die ze verzamelden, hebben doorgegeven. We hebben in de archieven deze 'illegale groep' niet kunnen traceren. Wanneer de Chinees is gesnapt, wordt Ketoet naar haar zeggen door de Kempetai gearresteerd op verdenking van spionage voor de Amerikanen. Ze werd naar de gevangenis van Kediri gebracht gebracht en daar verschrikkelijk gemarteld, maar ze gaf geen krimp. Een detail van haar gevangenschap in Kediri dat Ketoet

beschrijft, namelijk dat de Japanners haar om haar te intimideren naakt door het stadje lieten lopen, duikt ook op in haar Nefis-dossier.

Ketoet vertelt dat zij na enkele weken van folteringen het voorstel kreeg voorgelegd spreekster voor de Japanse radio te worden, maar dat wees ze verontwaardigd van de hand. Getuigen uit de Japanse bezettingstijd herinneren zich echter een Engelse nieuwslezeres met een Schots accent. Opmerkelijk is dat Ketoet in 1946 in het blad Voice of Free Indonesia een uitvoerig artikel schreef, waarin zij zich verweerde tegen beschuldigingen, die toen kennelijk circuleerden, als zou zij inderdaad radiospreekster voor de Japanners zijn geweest. Het werd haar laatste artikel in het blad en daardoor lijkt het er op dat de redactie van haar af wilde. In een uitgebreid artikel van Ratih Hardjono over Tantri in Kompas van 5 juli 1993 wordt aangenomen dat Ketoet inderdaad nieuwslezeres bij de Japanse radio is geweest en dat zij daaraan haar naam *Surabaya Sue* ontleende.

De Japanners hebben veel werk gemaakt van hun radionet in het Grootaziatische rijk en hadden ook Engelstalige uitzendingen. Deze werden verzorgd door de befaamde *Tokyo Rose. Tokyo Rose* stelde Engelse nieuwsbulletins op, die ze in Tokyo over de radio voorlas en die werden doorgegeven aan steunzenders in de bezette gebieden, waar ze werden aangevuld met regionaal nieuws. In wezen behoefde Ketoet zich niet te schamen als nieuwslezeres voor de Japanse radio te zijn opgetreden - al dan niet door martelingen van de Kempetai daartoe geprest. De leuze die de Japanners verkondigden, ‘Azië voor de Aziaten’, moet Ketoet uit het hart gegrepen zijn geweest. Ide Anak Agung, die geen *fan* was van Ketoet - hij behoorde dan ook niet tot de medestanders van de Republiek, maar was een leider van de federalisten, op wie de Nederlanders hun hoop hadden gesteld - meent dat Ketoet wel gedwongen was de zijde van de Republiek te kiezen, omdat zij anders net als *Tokyo Rose* door de Amerikanen voor het oorlogsgerecht was gesleept.

Ketoet zelf schrijft dat zij kort na haar vrijlating uit de gevangenis van Kediri in Surabaya opnieuw werd opgepakt en wederom werd gemarteld, maar ook nu niets heeft bekend over haar illegale werk. Tenslotte werd ze naar haar zeggen in de gevangenis van Surabaya gezet, waar ze drie jaar in eenzame opsluiting zou hebben gezucht. Ook het Nefis-dossier maakt melding van Ketoets (tweede) arrestatie. Deze zou echter pas in oktober 1944 hebben plaatsgehad, hetgeen beter klopt met Ketoets eigen relaas van haar belevenissen tijdens de Japanse bezetting. Er is geen reden te twijfelen aan Ketoets mededeling dat zij op het eind van de oorlog naar een hospitaal in Ambarawa op midden-Java is overgebracht. De Kempetai zal hebben willen voorkomen dat de geallieerden een gemartelde Amerikaanse in hun gevangenis aantroffen.

Revolusi

Opstand in het paradijs ontleent zijn historische betekenis vooral aan deel III, waarin de schrijfster haar belevenissen verhaalt als medestandster van de jonge Republiek. Ook in dit deel heeft zij haar rol geromantiseerd.

Na Ketoets bevrijding in Ambarawa ontfermde naar haar zeggen een dokter S. zich over haar en nam haar op in zijn kliniek in de bergen boven Surabaya. Deze

dokter was, zo werd ons door de latere minister Roeslan Abdulgani verteld, dokter Soegiri, een arts van het Centraal Ziekenhuis van Surabaya. Intussen hadden Soekarno en Hatta Indonesië onafhankelijk verklaard en Ketoet koos zonder aarzeling de kant van de nieuwe Republiek Indonesië. Dokter Soegiri bracht Ketoet in contact met een leider van de *pemoeda's* - Indonesische vrijheidsstrijders - de journalist Sutomo, die door zijn jeugdige volgelingen *bung* Tomo werd genoemd. Deze had, verscholen in een kampong in Surabaya, een opstandelingenzender, die hij radio Pemberontakan had gedoopt. Ketoet werd bij deze zender Engels radiospreekster. Op 30 oktober werd de commandant van de Britse troepen die inmiddels in Surabaya waren geland, brigade-generaal Mallaby, door een onbezonnen pemoeda gedood. Er ontbrandde een open oorlog tussen de Britten en de pemoeda's. Op radio Pemberontakan voegde Ketoet haar propagandapraatjes bij de gloedvolle toespraken waarmee *bung* Tomo de Indonesische strijders aanvuurde. Na enkele weken van verbitterde strijd kregen de Britse troepen Surabaya onder controle. Sutomo week met zijn piratenzender uit naar

het Malangse, waar Ketoet de Engelse uitzendingen voortzette in het plaatsje Bangil. Voor de Britten en Brits-Indiërs was zij intussen een bekende radiostem geworden; volgens Ketoet waren zij het die haar de naam *Surabaya Sue* gaven.

Ketoet als radiospreekster in 1945 (30 Tahun Indonesia Merdeka, Jakarta 1980)

Volgens het Nefis-dossier is op 15 december 1945 een arrestatiebevel tegen Ketoet uitgevaardigd en is op haar hoofd een prijs van *f* 50.000 gezet - in die tijd een beduidende som. Intussen nam Ketoets rol in het republikeinse kamp toe. Eind 1945 was zij aanwezig op een persconferentie in hotel Selecta, boven Malang, waar Soekarno en de overige republikeinse leiders zich presenteerden aan de internationale pers en waar de Amerikaanse niet onopgemerkt bleef. De presentatie was voor de jonge Republiek niet zonder belang, omdat Soekarno kon laten zien dat het in republikeins gebied niet één grote janboel was, zoals de Nederlanders beweerden. Wanneer de republikeinse regering in januari 1946 haar zetel van Batavia naar Jogjakarta verplaatst, wordt Ketoet gevraagd Engels radiospreekster te worden van de officiële zender van de Republiek in Jogja, Radio Indonesia. In Jogja woonde zij in hotel Merdeka aan de *jalan* Malioboro, het huidige hotel Garuda, dat in die tijd een hoofdkwartier was van de Republiek. Ketoet was formeel verbonden aan het ministerie van Voorlichting van Ali Sastroamidjojo, maar werd feitelijk de assistente van minister van Defensie Amir Sjarifuddin, met wie zij naar haar zeggen een vertrouwelijk relatie kreeg. Zij werd ook medewerkster van Voice of Free Indonesia, dat de Republiek uitgaf terwille van internationale waarnemers. Ketoet schreef daarvoor verscheidene kritische artikelen. In één van die artikelen, ‘Lest they forget’, attaqueerde ze de Nederlandse legerleiding wegens haar lafhartige houding tijdens de Japanse invasie. Die beschuldiging kwam kennelijk hard aan, want promt daarop vielen de Nederlanders de clandestiene drukkerij in Batavia binnen, waar het blad werd gedrukt.

Ketoets meest onwaarschijnlijk klinkende verhaal uit de Jogjaperiode gaat over een poging van Nefis om met de hulp van een prinses uit de kraton van Jogja Soekarno uit de weg te ruimen en in diens plaats de sultan van Jogja, Hamengko Buwono VIII, aan de leiding van de weerspannige Republiek te brengen. Ketoet vertelt hoe zij als

een ware Mata Hari in het komplot is binnengedrongen en de prinses en diens kompanen heeft weten te ontmaskeren. Degene die op de achtergrond de operatie leidde, was volgens Ketoets omschrijving een knappe, jonge officier van de Indonesische 'intelligence'. Dat bleek Iman Santoso Hoegeng te zijn, het latere hoofd van de staatspolitie van Indonesië. Hoegeng bevestigde tegenover ons het verhaal van Ketoet. Omdat we in Ketoets Nefis-dossier geen sporen van de nogal opzienbarende onthulling vonden, hebben we er ook het Nefis-dossier van Soekarno op nagezocht, maar ook daarin wordt van de operatie geen melding gemaakt. De beheerder van het Nefis-archief op Buitenlandse Zaken legde ons evenwel uit dat na de soevereiniteitsoverdracht de dossiers van Nefis met 'geheim' erop weliswaar naar Nederland zijn overgebracht, maar dat die met de code 'zeer geheim' zijn vernietigd!

Singapore

Onze indruk is dat de republikeinse leiders af wilden van de Amerikaanse redderaarster met haar scherpe tong; 'she confused the revolution', zo omschreef een van hen, Soebadio Sostrosatomo, het tegenover ons. Volgens Ketoet vroeg Amir haar voor hem naar Sin-

gapore te gaan en werd eind 1946 door Hoegeng een plan op touw gezet haar daarheen over te brengen. Het Nefis-dossier van Ketoet verschaft hier weer waardevolle *facts* ter aanvulling van de *fiction* van de schrijfster. Bij de tweede politionele actie, waarbij op 20 december 1948 Jogja onverhoeds werd overvallen, trof Nefis daar een hele papierwinkel van de Republiek aan. Enkele stukken daarvan vonden we terug in Ketoets dossier. Uit een brief van Amir blijkt dat de jonge republikeinse revolutionairen bij de smokkel en wapenhandel die zij in Singapore bedreven wat moeite hadden staatskas en privé-kas uit elkaar te houden. Een Indonesische officier, die in Ketoets boek meermalen onder de aanduiding 'Kapitein X' optreedt en wiens identiteit in het Nefis-dossier wordt onthuld als Oemar Selamat, had tot taak in Singapore smokkel en wapenhandel te coördineren. Wellicht is het de voormalige bokskampioen Oemar boven het hoofd gegroeid. Uit Amirs brief valt op te maken dat hij Oemar de bemoeizuchtige, maar betrouwbare Ketoet op het dak stuurde om een oogje in het zeil te houden. Ketoets verhaal van de tocht op een wankel scheepje van Tegal naar Singapore dwars door de Nederlandse marineblokkade rond Java heen is een van de spannendste uit haar boek. De held in dit verhaal, 'Kapitein Ambon', hebben we kunnen identificeren als Chris Tampenawas, het scheepje als de Lok On. Uit het Nefis/CIS dossier kunnen we opmaken dat de heimelijke overkomst van *Surabaya Sue* enig opzien baarde; haar overkomst werd gepubliceerd in de Straits Times van Singapore. In Singapore nam Ketoet haar intrek bij Oemar Selamat op Scott's Road, waar ze vanaf nu door de CIS in de gaten werd gehouden. De CIS gaf haar *where-abouts* door aan de contactman van Nefis in Singapore op het consulaatgeneraal, Postema. Ketoet verhaalt onder meer hoe de arme Oemar slachtoffer werd van enkele assertieve oplichters die, verkleed als Engelse marineofficieren, hem een complete torpedoboot aansmeerden. Het is een hilarisch verhaal dat we geneigd zijn te rekenen tot de categorie *si-non-e-vero-bene-trovato.* Een ander, niet minder avontuurlijk verhaal bevat weer meer waarheid dan we aanvankelijk veronderstelden. Nefis/CIS bevestigen dat de Amerikaanse onder hun neus de Egyptische consul-generaal van Bombay, Abdul Menu'im, aan wie door het Nederlands-Indische bestuur de toegang tot Indonesië was ontzegd, naar Jogja wist te smokkelen. Zij charterde hiervoor een vliegtuig door bemiddeling van de correspondente van de Manilla Times, Elisabeth Marcos, zus van de latere Filippijnse president. De republikeinse leiders hadden alle reden Ketoet dankbaar te zijn voor deze bemoeienis, want de overkomst van de vertegenwoordiger van de Arabische Liga betekende de eerste internationale erkenning van de jonge Republiek. Niettemin vertelde een Indonesische zegsman die naast Amir op het vliegveld van Jogja stond ons, dat toen achter de Egyptenaar het glunderende gezicht van Ketoet opdook, de Indonesische minister zich in goed-Nederlands liet ontvallen: 'Verdomme, daar heb je dat mens weer!' Amir heeft Ketoet enkele dagen later laten terugvliegen naar Singapore. Zijn argument dat de Nederlanders wel eens een militaire actie konden beginnen en Jogja bezetten zal op Ketoet indruk hebben gemaakt. Ketoet was ervan overtuigd dat het Nederlandse leger er niet voor zou terugdeinzen haar, de Mata Hari van Indonesië, te liquideren.

Australië

Terug in Singapore heeft Ketoet haar eigen plan getrokken. In haar boek doet zij het voorkomen alsof Amir haar bij haar (tweede) vertrek uit Jogja heeft gevraagd naar Australië te gaan om daar propaganda te maken voor de republikeinse zaak. De Republiek had evenwel al een propagandateam in Australië, onder leiding van Mohammed Bandon en diens Australische echtgenote Molly, en zij hebben angstvallig afstand bewaard van de *outspoken* Amerikaanse. Onze indruk is dat Ketoet zichzelf tot propagandiste van de Republiek Indonesië in Australië heeft benoemd. Omdat de Indonesische financiële bronnen in Singapore waren opgedroogd, is Ketoet zelf bronnen gaan zoeken, die ze zou hebben gevonden bij een Chinese en een Maleisische zakenman.

Toen ze op 6 juni 1947 op het vrachtschip 'de Matella' naar Australië vertrok, had ze geen geldige papieren bij zich. De Kempetai had haar haar Amerikaans paspoort ontnomen en in Singapore had zij na haar heimelijke binnenkomst alleen een tijdelijke verblijfsvergunning gekregen. Toen ze de 26e in Melbourne

aankwam, kreeg ze geen verlof van boord te gaan. Haar aankomst bleef evenwel niet onopgemerkt, doordat ze zich liet fotograferen temidden van dokwerkers die weigerden Nederlandse schepen te laden en te lossen. Het Australische publiek had sympathie voor Indonesië en de stemming was sterk anti-Nederlands. Wellicht onder druk van de publieke opinie verleende de minister van Immigratie Caldwell Ketoet een verblijfsvergunning. Daardoor kon zij van boord en doorreizen naar Sydney.

Intussen was in Indonesië de eerste politionele actie begonnen. Ketoet zegt in Sydney een demonstratieve studentenoptocht naar het Nederlandse consulaat op touw te hebben gezet en fondsen te hebben geworven voor humanitaire hulp aan de Indonesische bevolking. Van deze activiteiten konden we in haar CIS-dossier geen sporen terugvinden.

Onze indruk is dat Ketoet in Australië de speelbal is geworden van een strijd tussen twee departementen. Zoals gezegd had Caldwell van Immigratie haar een verblijfsvergunning verleend. Dit was kennelijk niet naar de zin van het meer conservatieve departement van Buitenlandse Zaken. Uit het CIS-dossier maken we op dat de Nederlandse ambassade in Australië Ketoet bij dit departement verdacht heeft gemaakt en daarvoor twee aanknopingspunten gebruikte. In de eerste plaats werd haar de door krantefoto's bevestigde solidariteit met de dokwerkers - de *Wharfies*, zoals ze werden genoemd - gewreven. Men verdacht er de vakbond van de dokwerkers van een communistische mantelorganisatie te zijn. In de intussen uitgebroken Koude Oorlog gold communisme als een ernstige verdachtmaking - Joris Ivens ondervond dit in Nederland met zijn film *Indonesia calling*, waarin hij de acties van de dokwerkers verfilmde. Een tweede aantijging waarmee de Nederlandse diplomatieke dienst Ketoet in Australië achtervolgde, was de verdenking uit het Nefis-rapport dat haar hotel in Kuta een soort bordeel was geweest en dat zij een bordeel voor Japanse officieren zou hebben geëxploiteerd. Waarschijnlijk heeft de Nederlandse ambassade deze verdachtmaking laten uitlekken naar de pers. Ketoet bedreigde de krant in Sydney, die ermee naar buiten kwam, met een aanklacht wegens smaad.

Waarschijnlijk heeft Ketoet eieren voor haar geld gekozen, zich bewust van het wespennest waarin zij zich met haar solidariteit jegens de *Warfies* en haar moeilijk met bewijzen te staven aanklacht had gestoken. In haar boek laat ze blijken opgelucht te zijn wanneer ze eindelijk een bewijs van Amerikaans burgerschap krijgt uitgereikt, al kan ze daarmee alleen maar enkele reis terug naar Amerika. De titel van het laatste hoofdstuk van *Opstand in het paradijs*, 'Missie volbracht', waarin ze haar terugreis naar Amerika via Singapore beschrijft, heeft een wrange smaak. Nadat de republikeinse leiders in Jogja zich van haar hadden ontdaan en nadat ze door de Indonesische kolonie in Singapore in de steek was gelaten, werd ze in Australië het land uitgezet zonder dat de Indonesische delegatie een vinger naar haar uitstak. Toen zij op kerstavond van 1947 in het koude Boston op de kade stond, was de missie absoluut niet volbracht. Op dat moment vonden onder toezicht van een VN-commissie onderhandelingen plaats tussen Nederland en de Republiek op het Amerikaanse schip *Renville.* De *Renville*-overeenkomst die daarvan het resultaat was, legde de Republiek zo vergaande concessies op dat geen mens meer een cent gaf voor zijn overlevingskansen.

Ketoets invloed

Het feit dat een Amerikaanse zich in het eerste uur bij de Republiek aansloot, zal de jonge revolutionairen een riem onder het hart hebben gestoken. Soekarno schoof Ketoet bij massameetingen wel eens op het podium naar voren en liet haar als symbool van zeldzame buitenlandse steun aan hun strijd voor 100% *Merdeka* door de menigte toejuichen. Maar Ketoet was te zeer een doe-mens om louter met de passieve rol van symbool genoegen te nemen. Als radiospreekster van de zender Pemberontakan bestookte zij vooral de Gurka's en Sikhs onder de Britse troepen, die zelf streefden naar onafhankelijkheid van hun land. Zij heeft met haar propagandapraatjes ongetwijfeld een steentje bijgedragen aan de verbitterde strijd van de pemoeda's tegen de Britten in Surabaya, die zulke verstrekkende gevolgen kreeg. Uit het feit dat zij enkele weken weerstand wisten te bieden aan een modern uitgerust Brits leger, putten de pemoeda's de overtuiging dat ze het leger van een onbeduidend land als Nederland, dat zich binnen de kortste

keren aan de Japanners had overgegeven, best aankonden. De Britten trokken uit de bloedige strijd in Surabaya de conclusie dat ze zich zo gauw mogelijk moesten terugtrekken uit het wespennest waarin ze door de Nederlandse bondgenoot verzeild waren geraakt.

We hebben een enkele aanwijzing gevonden dat Ketoets radiopraatjes verder reikten dan Surabaya. Wanneer de Britten op 10 en 11 de onverdedigde stad Surabaya, zonder dat officieel van een oorlogstoestand sprake is, bombarderen, maakt Ketoet een vergelijking met de bombardementen op Warschau, Rotterdam en Coventry, die we terugvonden we in de St. Louis Post.

Van tijd tot tijd duikt *Surabaya Sue* op in de Nederlandse en Nederlands-Indische pers. Al te zeer is de volgzaamheid bekend van de Nederlandse media in die tijd, toen het gewoon was kritiekloos de beleidslijn van de regering te volgen. Zoals we eerder zagen, werd Ketoets boek in 1961 afgedaan als zinloze praat. De destijds bekende oorlogscorrespondent Alfred van Sprang wist over het verschijnsel Ketoet Tantri niet meer te schrijven dan: ‘lelijk van binnen en van buiten’. Een artikel over Ketoet in Batavia's Nieuwsblad van 19 augustus 1948 gaf commentaar op haar artikel in het Amerikaanse blad Star, waarin zij de potentiële betekenis van een onafhankelijk Indonesië voor de Amerikaanse economie schetste. Het Nieuwsblad schreef erover: ‘elkeen die ook maar elementair inzicht heeft in de werkelijke situatie, ook in de V.S., zal hoogstens even glimlachen over de dwaze taal van het avontuurlijke meiske’. Nederlandse journalistieke vooringenomenheid infecteerde ook de buitenlandse pers, die voor nieuws uit Indonesië veelal aangewezen was op Nederlandse correspondenten. Zo gaf de Londense Times een analyse ‘from a Dutch correspondent’, waarin deze minister-president Sutan Sjahrir de enige noemde met wie Nederland wellicht tot een acceptabel vergelijk kon komen, president Soekarno in de gebruikelijke rol van Japans collaborateur plaatste, waarschuwde voor de communist Tan Malaka en *bung* Tomo en diens volgelingen, onder wie *Surabaya Sue*, afdeed als fascisten.

De vraag is of Ketoet invloed heeft uitgeoefend op het standpunt van Amerika ten aanzien van de Indonesische kwestie. Hetgeen er van en over haar vanuit Java, Singapore en Australië in de Amerikaanse pers doordrong, convergeerde met de publieke opinie in Amerika, die met een onmiskenbaar anti-koloniale gezindheid uit de oorlog was tevoorschijn gekomen. Het *State Department* stelde zich direct na de oorlog evenwel afwachtend op tegenover internationale vraagstukken die buiten de directe Amerikaanse invloedssfeer lagen. Ook bestond daar enig ontzag voor diplomaten uit oude Europese cultuurlanden als Holland. Ambtenaren op het *State Department*, meer nog zijn vertegenwoordigers in Indonesië en in Nederland, gingen zich gaandeweg echter steeds meer ergeren aan de eigengereide houding van de hautaine Nederlanders en begonnen tegelijkertijd sympathie op te vatten voor de vriendelijke en gastvrije Indonesische *underdog.* De ommekeer in de houding van het Amerikaanse ministerie van Buitenlandse Zaken voltrok zich tijdens de Madioenopstand in september 1948. Het kabinet-Hatta bleek in staat, ondanks de dreiging van een Nederlandse inval, de poging tot een machtsgreep van communistisch gezinde Indonesische legereenheden achter het front te verijdelen. Met de tweede politionele actie die Nederland kort daarna ondernam, verspeelde ons land het laatste restje *goodwill* bij de Amerikanen. Op deze ommekeer heeft Ketoet geen invloed

uitgeoefend. Zij was eind 1947 al naar Amerika teruggekeerd, zoals we zagen, en had na de bewogen jaren in Indonesië moeite haar draai te vinden.

We zeiden eerder dat Ketoets boek in 1960 een *bestseller* was. Het bevestigde het negatieve beeld dat het Amerikaanse publiek zich had gevormd van de oudkolonisator. Voor Nederland kwam het boek op een ongelukkig moment, namelijk toen het onder patronage van de Amerikaanse diplomaat Bunker gedwongen werd met Indonesië een oplossing te vinden voor de Nieuw-Guineakwestie. Ook hier kunnen we echter slechts spreken van convergerende invloed op ontwikkelingen die al gaande waren. Anders gezegd, ook zonder *Revolt in paradise* zou Luns gedwongen zijn geweest door de knieën te gaan.

Revolt in paradise

Al voor het verschijnen van haar boek was Ketoet enkele keren in Indonesië terug geweest. Anders dan zij

had verwacht was zij er niet als een heldin van de onafhankelijkheidsstrijd ingehaald. Even gloorde deze rol in 1962. In dat jaar verscheen onder de titel *Revolusi di nusa damai* de Indonesische vertaling van haar boek. Soekarno schreef er een opwekkend voorwoord in, begeleid door een foto van hem met de schrijfster. Anderen wilden (of konden) toen niet achterblijven. Generaal Nasution, Abdulgani, generaal Yani, Chairul Saleh en natuurlijk Hoegeng schreven een voorwoord in het boek en lieten zich met de schrijfster fotograferen. Ze prezen Ketoet voor wat zij in het prille begin voor de *revolusi* had betekend. Het moet voor Ketoet haar *finest hour* zijn geweest. Dit uur was evenwel weldra voorbij. In de tweede Indonesische uitgave van 1965 ontbraken de aanbevelingen en foto's. De Soekarno-era spoedde toen al ten einde. Ketoet heeft Soekarno nog een keer ontmoet. Dat was op een van de muziekavondjes waarop de gevallen president 's woensdags gasten mocht ontvangen in het paleis in Bogor, waar hem huisarrest was opgelegd. Een Indonesische informante, die Ketoet begeleidde, luisterde een gesprekje af tussen hen beiden. Soekarno legde zijn Amerikaanse gaste uit dat de *orde baru* van Suharto was uitgebroken en beklaagde zich bitter erover dat de *orde lama* van zijn bewindsperiode op de vuilnishoop was geschoven. Ketoet reageerde met: '*Orde baru* of *orde lama*, als er maar orde is!' Het Suharto-regime associeert Ketoet ongetwijfeld met de vermaledijde *orde lama* van *bung* Karno, van de stokebrand *bung* Tomo, van Amir ook, een van de aanstichters van de Madioenopstand, die genadeloos werd neergeknald. In de jaren tachtig is Ketoet niettemin nog één keer in Indonesië terug geweest, nu met een filmproducer in haar kielzog, die de filmrechten van *Revolt in paradise* heeft gekocht. Schrijfster en producer, die de film op lokatie wilden opnemen, kregen via het hoofd van de militaire geheime politie, generaal Sofian, te horen dat verfilming alleen in overweging zou worden genomen als in het scenario aan Suharto een rol werd toebedacht. De schrijfster heeft dit pertinent geweigerd en zo is er nog steeds geen film van Ketoets boek. De ironie wil dat Ketoet Tantri intussen is opgetreden in een Nederlandse film. Regisseur Hylkema van de film *Oeroeg* vertelde ons dat de radiospreekster in zijn film, die niet voorkomt in het boek van Hella Haasse, is ontleend aan *Revolt in paradise.*

Na haar slechte ervaringen in Indonesië heeft Ketoet het land verbitterd de rug toegekeerd en leidt zij een armoedig bestaan in een bejaarden huis in Sydney. In een interview dat zij in 1989 het Indonesische persbureau Antara toestond, verklaarde zij nog slechts één wens te koesteren: na haar dood te worden gecremeerd op haar geliefde Bali.

Revolt in Paradise van Ketoet Tantri is in het Nederlands vertaald onder de titel *Opstand in het paradijs* en verscheen onlangs bij uitgeverij De Geus in Breda.

De vertalers, Jan Beerens, Lambert Giebels, Peter van Wiechen en Ineke Wortelboer hebben de uitgave voorzien van een reeks verklaringen met bronvermelding en literatuuropgave.

Joop van den Berg
Van de brug uit keken ze op ons neer
Rassendiscriminatie in Nederlands-Indië

> Wie, voor het eerst op weg naar Indië, bij het bezichtigen van Singapore in een rickshaw terecht kwam, kon daar met stijgende blos van schaamte, en niet minder wanneer hij constateerde dat de hijgende paard-mannetjes lange omwegen maakten voor een heel klein ritje, zijn eerste aanraking beleven met het 'koloniale probleem'... te vervangen door honderd andere even geringe voorvallen, die even onafwendbaar een gedachtenreeks losmaakten. En de wens om maar meteen weer uit te stappen.[1.]

Deze woorden werden genoteerd door de echtgenote van Edgar du Perron, de critica Elisabeth de Roos, naar aanleiding van een boek van Bep Vuyk, waarin het 'kleine onrecht' van de rassenongelijkheid in Nederlands-Indië prominent aan de orde werd gesteld. Zij sprak uit ervaring. Elisabeth de Roos was in oktober 1936 met Du Perron aan boord gestapt van een Deens schip om op reis te gaan naar Indië, het land van herkomst van haar man.

... Het sinister gevoel te zweven boven een menselijk lastdier... (E. du Perron)

Over deze *passage* van Marseille naar Batavia weten we vrij veel, want het dagboek dat Du Perron op de zeereis bijhield werd zeven jaar later gepubliceerd onder de titel *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo.* Als het echtpaar op 4 november het eiland Penang aandoet (de 'poort naar het Oosten'), wordt er gewoontegetrouw een ritje gemaakt in een rickshaw - een 'open tweewielig rijtuigje voor een of twee personen, door een man getrokken'.

Du Perron schrijft erover: 'Het sinistere gevoel is er weer: dat van te drukken en te zweven boven een menselik lastdier waarvan de magere rug schuin onder onze voeten wegvlucht.' Hij gaat er verder niet op in, want: 'De rit naar de Ajer-Itam-tempel brengt ons door een landschap, al zozeer op Java lijkend, dat Jane (Elisabeth de Roos) deze dag beschouwen mag als haar inwijding.'

Zo bij eerste lezing ben je geneigd te zeggen dat de sombere 'onafwendbare gedachtenreeks aan het koloniale probleem' ongewild plaats moet maken voor de stroom herinneringen aan Du Perrons jeugd op Java. Aan de koloniale werkelijkheid is evenwel niet te ontkomen, want vier dagen later - het echtpaar is inmiddels

overgestapt op de Nederlandse KPM-boot ‘Swartenhondt’ - noteert hij over de verschillen tussen de Deense en de Nederlandse boot het volgende:

Voor de dag om is, merken wij de keerzijde van het overdadige le klas-eten: onze boy Rasidi, die op de deense boot een behoorlike hut heeft gehad en eten als ieder ander, is hier dekpassagier en krijgt ‘reglementair’ geen koffie of thee, niets dan water, rijst en een stukje vis. Daar het maar twee dagen duurt, vindt hij het best.[2.]

In een gesprek over deze maatregel van de

Koninklijke Pakketvaart Maatschappij zegt een medepassagier dat de ‘inlander niets liever doet dan op de grond slapen’, maar Du Perrons conclusie is kort en duidelijk: ‘Ik schaam mij ervoor, als Europeaan.’ De rickshaw in Penang - het zweten boven een menselijk lastdier - en het automatisch indelen van een Indonesiër tot ‘dekpassagier’; het zijn maar een paar symptomen van het koloniale leven, die inderdaad een blos van schaamte op het gezicht dienden te veroorzaken, maar die dat in die maatschappij om tal van redenen maar zelden deden.

Het gaat hier om specifieke vormen van rassendiscriminatie waar grote groepen in de voormalige koloniën blijkbaar stilzwijgend aan voorbij gingen, omdat zij zo naadloos pasten in het koloniale denkpatroon. En dat terwijl het er op papier - en dan bedoel ik vooral het papier van de wetboeken - zo eenvoudig uitzag: er waren immers in de koloniën drie onderscheiden categorieën van mensen: Europeanen, Inlanders en Vreemde Oosterlingen, wier ‘plaats’ in de maatschappij beschermd werd door de wet. Het was daarmee wel tamelijk gecompliceerd geworden om de drie categorieën, die toch redelijk dicht op elkaar leefden, de nodige juridische bescherming te geven. Het was in feite een heel *subtiel* en wat verraderlijk wetssysteem waarbij de mensenrechten op het eerste oog hoog in het vaandel stonden, maar dat door allerlei ingewikkelde verordeningen en speciale bevoegdheden bepaalde groeperingen naar willekeur kon treffen. De conflicten over aangedaan onrecht tussen blank en bruin in het Indische leven van alledag werden zelden voor de rechter uitgevochten. De koloniale maatschappij had zo zijn eigen methoden om iedere ophef over raciale fricties weg te strijken of te begatelliseren.

Omdat de economische bedrijvigheid van de bevoorrechte groep (de *heren*) en de lage welstand van de onderliggende groep (de *knechten*) voor een nogal intensief maatschappelijk verkeer zorgden, kwam in de dagelijkse omgang een reeks begrippen en gebruiken in zwang, die de grote raciale verscheidenheid tussen blank en bruin en laag en hoog moest illustreren. Bijvoorbeeld: de blanke *toewan*, de inheemse *koelie*, de nieuwe rijken, de kleurlijn oversteken, afzakken tot kampongniveau, blanke paupers, de indolente *sinjo's*, de wulpse *nonna's.*

Deze termen uit de koloniale nomenclatuur komen veelvuldig voor in de titels van romans en novellen uit de Indisch-Nederlandse letterkunde. Uit de inhoud van de literaire werken, die achter zulke titels schuilgingen, bleek maar al te duidelijk dat de sociale werkelijkheid in Nederlands-Indië een geheel andere was dan de juridische wereld van het *jus sanguinis principe.* Het laat tevens zien dat er naast het ‘zichtbare’ kolonialisme met duidelijk formeel-juridische uitgangspunten een soort ‘onzichtbaar’ kolonialisme gestalte kreeg om de verschillende groepen maatschappelijk te onderscheiden en vooral ‘op hun plaats te zetten’. De groep die van deze *onzichtbare* discriminatie het meest van te lijden heeft gehad is de Indo-Europeaan geweest, de man of vrouw van gemengd Nederlands-Indonesische afkomst, die door de vreemde wetten van Mendel soms qua uiterlijk moeilijk was te onderscheiden van de Indonesiër.

Als men ‘donker van uiterlijk’ (alweer zo'n romantitel) was en weliswaar gewettigd of erkend door een Nederlandse vader dan was tòch het eerste feit doorslaggevend in de maatschappelijke omgang. Dat puntjes zetten op de raciale i's (van *I*ndo en *I*ndonesiër) voltrok zich evenwel niet in de sfeer van openlijke conflicten, maar had vaak toch heel onaangename kanten, niet zozeer in daden of woorden, maar juist in het vallen van stiltes, bepaalde gelaatsuitdrukkingen of denigrerende gebaren.

Belangrijk is ook dat de omgangscode tussen de verschillende bevolkingsgroepen vaak per plaats verschilde en sterk gebonden was aan de opvattingen van het Hoofd Plaatselijk Bestuur. Vooral op kleine plaatsen was het bijvoorbeeld belangrijk of het Binnenlands Bestuur zich 'Indo-vriendelijk' opstelde, dan wel de blanke groep het middelpunt maakte van alle maatschappelijke gebeurtenissen. En de ballotage-commissie van de alomtegenwoordige soos was vaak de uitvoerder van de gevoelens die er bij het Hoofd Plaatselijk Bestuur leefde over zijn multiraciale 'onderdanen'.

De Zuidamerikaanse schrijver Eduardo Galeano heeft in zijn onovertroffen *Het boek der omhelzingen* een reeks prachtige karakteristieken gegeven van het kolonialisme onder de noemer 'de cultuur van de terreur'. Over de rassendiscriminatie zegt Galeano onder meer:

> Het zichtbare kolonialisme verminkt je onverbloemd: het verbiedt je te zeggen, het verbiedt je te doen, het verbiedt je te zijn. Het onzichtbare kolonialisme daarentegen overtuigt je ervan dat de dienstbaarheid je bestemming is en de machteloosheid je aard: het overtuigt je ervan dat je *niet mag* zeggen, *niet mag* doen, *niet mag* zijn.[3.]

In Brits-Indië lagen destijds de zaken er een stuk simpeler bij; een Brit was en bleef een Brit, en een kind geboren uit een Anglo-Indiase verhouding was - en bleef - een inlander. Voor de laatste - in feite een kleurling - gold, volgens de opvattingen van het Britse koloniale bestuur, het adagium van Galeano: *niet te zeggen*, *niet te doen en niet te zijn.*

In Nederlands-Indië daarentegen was het kind uit een soortgelijke verbintenis - mits erkend - voor de wet gelijk aan de volbloed (import) Nederlander en werd hem dus niet verboden te zeggen, te doen of te zijn. Daarvoor in de plaats kwam het afschuwelijke dictum: niet te *mogen* zeggen, te doen of te zijn.

Voor hen die tussen blank en bruin in stonden, gold de simpele redenering: de blanke minderheid was het volksdeel dat de kunde - ja zelfs de roeping - had om de kolonie tot bloei te brengen, de inlander was degene die die kunde totaal nièt had (vooral 'lui, zorgeloos en kinderlijk') en de Indo-Europeaan was een tussenfiguur die voor links en rechts hand- en spandiensten mocht verrichten, maar daarbij niet gehoord mocht worden.

Hoe meer blank bloed men had - hoe witter de huid dus - hoe meer kansen men kreeg op de maatschappelijke ladder. De befaamde Indische historicus F. de Haan schreef eens: 'Hoe meer pigment, hoe minder payement!' Het handjevol donkergetinte opperofficieren, hoge bestuursambtenaren en krantemagnaten deed daar niets aan af.

Er wordt, zo is mijn overtuiging, bij de huidige geschiedschrijving over de kolonisatie en dekolonisatie van Nederlands-Indië veel te weinig nadruk gelegd op deze *onzichtbare* discriminatie, die toch in veel gevallen de dekolonisatie heeft versneld en in zekere zin heeft bijgedragen tot het elan van de Indonesische revolutie.

Aan boord bij de KPM

Waarom is er aan deze fluwelen discriminatie in wetenschappelijke zin zo weinig aandacht besteed? Professor W.F. Wertheim probeert in *Het rassenprobleem - De ondergang van een mythe* op die vraag een antwoord te geven. Hij schrijft:

> Helaas ontbreken ons exacte, op een groot aantal gevallen betrekking hebbende gegevens, die aan onze beschouwingen een zekere vastheid en wetenschappelijke nauwkeurigheid zouden kunnen verlenen. Wij moeten afgaan op impressionistische visies, ten dele ontleend aan de Indische romanliteratuur en verdere bellettrie. En deze indrukken zijn daarom zo gevaarlijk, omdat er een flinke dosis stereotypen en rationalisaties in verwerkt kan zijn. Stereotypen en rassenlegenden hebben in Indonesië, evenals in alle gemengde samenlevingen, altijd welig getierd. De Totok

> kon U precies vertellen, hoe ‘de’ Indo was, de Indo even precies hoe ‘de’ Inlanders zijn.[4.]

Uiteraard kan de exacte wetenschapper met een koloniale bellettrie vol stereotypen en rassenlegenden moeilijk uit de voeten. Maar dat de discriminatie wel degelijk bestond, is zonneklaar. Er is immers vrijwel geen boek uit de Indisch-Nederlandse letterkunde aan te wijzen, waarin de rassentegenstellingen géén belangrijke rol spelen.

Het gebrek aan wetenschappelijke studies is allerminst een bewijs dat discriminatie niet aanwezig was. Men kan zich hoogstens afvragen waarom de wetenschap zich er niet mee beziggehouden heeft, maar dat is een heel ander verhaal.

Het lijkt mij daarom zinnig om bij een meer empirisch gericht onderzoek naar de verschillende vormen van discriminatie niet uit te gaan van bellettristische werken, maar andere wegen in te slaan.

Voor zo'n poging wil ik allereerst met u teruggaan naar het reisverslag van Du Perron uit het *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo*, en wel naar de eerder aangehaalde passage over de inlandse bediende die bij de KPM tot dekpassagier werd gedegradeerd.

Dit voorval wil ik als uitgangspunt hanteren voor mijn beschouwing. Het was immers een typisch koloniaal verschijnsel dat zich niet alleen bij de KPM voordeed, maar ook regel was in veel dure hotels, waar de toewijzing van de kamers meestal feilloos aansloot bij het verdiende salaris... en de huidskleur. Een stelregel van de Indische horeca was - zeker tot de jaren twintig - dat de inlandse bediende van voorbijtrekkende reizigers meestal geen passend onderdak werd geboden, omdat men vond dat de inlander ‘in iedere stad bij zijn soortgenoten wel een matje vond om op te slapen’.

Er waren natuurlijk uitzonderingen op deze regel, maar de KPM die het vervoer tussen de vele eilanden van ‘landsreizigers, landsgoederen en de post’ voor haar rekening nam, gaf in deze heel duidelijk de toon aan.

Er waren in Indië een aantal grote particuliere bedrijven die door de overheid sterk werden gesteund en een monopoliepositie hadden verworven. Hun directieven en normen hadden als het ware het goedkeuringsstempel meegekregen van de overheid. De KPM als interinsulaire scheepvaartmaatschappij was er een van en het feit dat de top van de maatschappij voor bijna honderd procent uit volbloed Nederlanders bestond, was niet zo maar een toevalligheid.

Laten we daarom eens het leven aan boord van een KPM-schip (in de regel vrachtschepen met passagiersaccommodatie) eens onder de loupe te nemen en als metafoor gebruiken voor de Indische maatschappij.

De KPM verdeelde de passagiersaccommodatie in vier klassen en wij moeten dus nagaan of iedereen vrij was dié klasse te kiezen die hem aanstond en zo nee, waarom dan niet en wat voor sancties men had om zo'n keuze ongedaan te maken.

Als men voor de wet gelijk zou zijn, zou een ieder in grote trekken dié klasse kunnen kiezen, die zijn financiële draagkracht hem toestond. Dat de praktijk een gans andere is geweest, valt te lezen in een aantal reisverslagen, ego-documenten, krante-artikelen en andere vormen van secundaire literatuur.

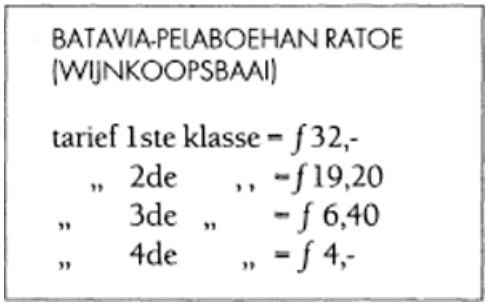
Een KPM-schip kon in de regel - naast grote hoeveelheden vracht - in de eerste en tweede klasse enkele tientallen niet-Indonesische passagiers huisvesten, en enige honderden Indonesische passagiers in de derde en vierde klasse. Omdat deze laatste categorie passagiers open en bloot op het dek lag, werden zij aangeduid als ‘dekpassagier’.

De eerste klas had een aantal luxe hutten (voornamelijk één-en tweepersoons) en een aansluitend zonnedek, dat alleen door eerste klas-passagiers mocht worden betreden. De maaltijden werden gezamenlijk genuttigd met de gezagvoerder van het schip aan het hoofd van de tafel. Typisch - mede door het hoge passagetarief - een klasse voor de *upper ten*: in de kolonie de blanke bovenlaag.

De tweede klasse had meestal grotere hutten (twee- en vierpersoons) die men vaak met vreemden moest delen. De gezamenlijke maaltijden werden in de ‘tweede’ gebruikt met de lagere scheepsofficieren en -technici, en had een klein zonnedek dat door iedereen - met uitzondering van de dekpassagiers - mocht worden betreden. Deze tweede klasse was bedoeld voor de middenstand, wat in de kolonie wilde zeggen: de minder welgestelde (volbloed) Nederlanders en de Indo-Europeanen die een zekere maatschappelijke status hadden verkregen. Het was dus een klasse waar blank en lichtbruin met elkaar diende te ‘verkeren’. In de eetzaal tweede klasse was altijd wel een tafelschikking te bedenken, die aan de maatschappelijke indeling tegemoet kwam, maar bij het delen van een hut vielen er nogal eens harde woorden. Ik kom daar later uitvoerig op terug.

De derde en de vierde klasse - zij dus, die zonder privacy op het dek bivakkeerden - konden gebruik maken van een aantal gezamenlijke voorzieningen zoals was- en toiletgelegenheden en maaltijden uit de scheepskeuken. Volgens ingewijden was het verschil in tarief tussen de derde en de vierde klasse - beide met ‘gewone’ dekpassagiers - gelegen in het al of niet gebruiken van de scheepsmaaltijden. Voor korte trajecten nam de Indonesische reiziger veelal zelf zijn leeftocht mee. En anders waren er op het schip genoeg handelaren in kant- en klaarmaaltijden. Ook wat dat betrof was een KPM-schip een getrouwe afspiegeling van het gewone leven.

Uit de officiële reisgids van de KPM uit 1902 volgt hieronder een staatje van de passagierstarieven voor het traject Batavia-Pelaboehan Ratoe:


BATAVIA-PELABOEHAN RATOE
(WIJNKOOPSBAAI)

tarief 1ste klasse = ƒ 32,-
„ 2de „ = ƒ 19,20
„ 3de „ = ƒ 6,40
„ 4de „ = ƒ 4,-

Het tarief van de derde klasse was in de regel 1/5 van het tarief van de eerste klasse en men was - in wezen - vijf keer zoveel waard als in de eerste klasse.

Door de verschillende tarieven was er een ruwe scheiding te maken, die 'recht' deed aan de Indische standenmaatschappij, maar ook hier gold: de werkelijkheid van alledag was toch weer even anders. Rijke Indo-Europeanen, Chinezen en Arabieren konden - met een beroep op de wet - ook eerste klasse reizen en rijke Indonesiërs konden bijvoorbeeld tweede klasse boeken, maar het gebeurde zelden.

Tegen zoiets kon in feite niets worden ondernomen, maar de KPM had ook voor dit probleem een hele reeks van onderhandse en 'bovenhuidse' oplossingen. Het was immers de gezagvoerder van het schip die zo met de passage-regels kon schuiven dat er geen (raciale) conflicten hoefden te ontstaan en iedere passagier de plaats kreeg die hem in de ogen van de kapitein toekwam.

Het betekende onder andere dat de gezagvoerder voor het vertrek het verstouwen van de lading meestal overliet aan zijn lagere officieren en zelf de nieuwe stroom reizigers (en hun klasse) in ogenschouw ging nemen. De Britse reisschrijver W.W. Strickland (blank, van adel, maar onbemiddeld en duidelijk homoseksueel) begrijpt dan ook niet, waarom hij, die als dekpassagier had geboekt bij binnenkomst een hand kreeg van een hoge scheepsofficier, die niet de hofmeester blijkt te zijn, maar de kapitein zelf. Na enkele woorden met hem gewisseld te hebben, voegt de kapitein hem toe: 'U zult de tweede klasse ongetwijfeld veel aangenamer vinden dan dekpassagier te zijn, gebruik uw maaltijden daar en als de bediende van de 2e klasse U niet genoeg te eten verschaft, laat mij dat dan meteen weten.'[5] Hierna, zo schrijft Strickland, ging de kapitein naar zijn eigen hut om op zijn orgeltje psalmen te spelen.

Dit schuiven met passageregels omwille van de blanke huid was geen uitzondering en ik wil dat illustreren met een aantal soortgelijke verhalen over de gang van zaken in de eerste, tweede en *inlander*-klasse.

Dekklasse

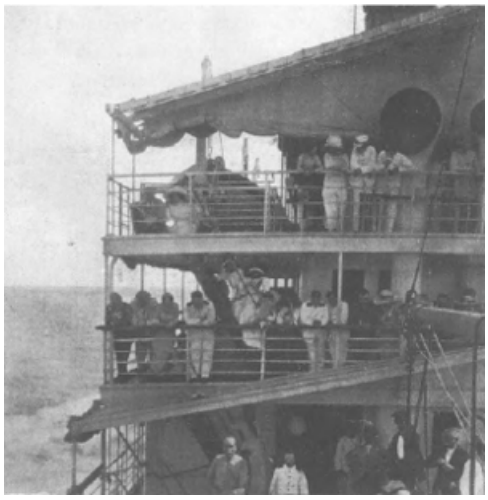
Laten we bij deze procedure maar van laag tot hoog gaan en beginnen met een beschrijving van het toelatingsbeleid voor de derde en vierde klasse. Zo u mocht denken dat alles wat maar Indonesisch leek en sprak automatisch in de dek-klasse verdween, dan heeft u het mis. Tjalie Robinson - een van de grootste schrijvers van de Indisch-Nederlandse letterkunde - heeft eens prachtig beschreven wat men moest doen om als 'Indische' jongen als dekpassagier te worden geboekt. Kennelijk von de KPM niet alleen dat blank gesegregeerd moest worden, maar ook dat Indo-Europeanen niet te dicht tegen de Indonesiërs moesten aanleunen.

Het is eigenlijk heel bijzonder dat er een Nederlandse bron voorhanden is die de wereld van de dekpassagier beschrijft; het was immers de wereld van de ‘gewone inlander’, een wereld waar altijd een beetje op werd neergekeken. Niet alleen figuurlijk, maar op de schepen van de KPM ook letterlijk, en wel door de passagiers van de hogergelegen eerste en tweede klasse.

De visie van de Nederlandse passagier op de inheemse dekpassagier vinden wij in *Het Indische boek der zee*:

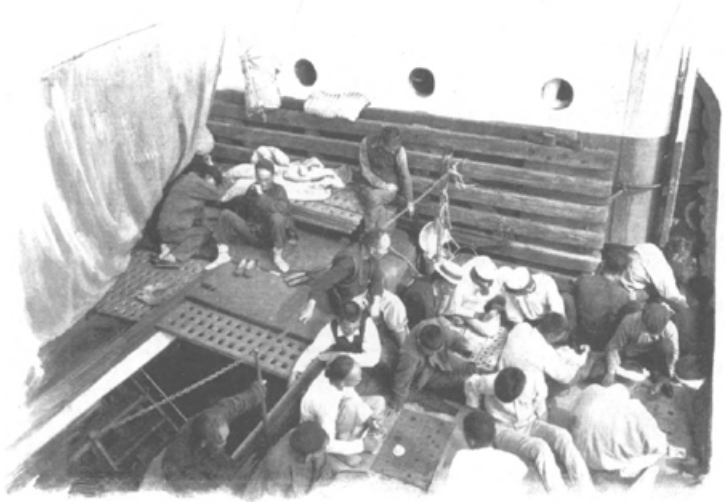
> In het algemeen is de dekpassagier in Indië een interessant object van waarneming voor den vreemdeling, die voor het eerst eene reis medemaakt en opmerkt met hoe weinig de reizende Inlander of Chinees tevreden is. Een klein plaatsje op het dek, waar hij zijn matje kan uitleggen en zijn bagage rondom zich kan opstapelen, is hem voldoende om te rusten, maar dit doet hij dan ook gedurende de geheele reis, zoowel des nachts als overdag, behalve op de tijdstippen dat hij zijn rijst en vischje voor den maaltijd gaat halen en dit alleen of in gezelschap nuttigt. De kleurenrijke sarongs, waarin de menschen gehuld zijn en waarmede ze ook hun verblijfplaats aan dek opschikken, geven aan het geheel een vroolijk aanzien, en als dan, wat vaak voorkomt, nog een Inlandsch muziekinstru-

> ment wordt bespeeld, de boot zachtkens voortglijdt door het kalme water, dan kan de Europeesche reiziger zich verbeelden, deelgenoot te zijn van een Oostersch feest, dat niet door luidruchtigheid doch door gedempte vreugde en rustige vrolijkheid zich onderscheidt.[6.]



... Van de brug uit keken op ons neer de nieuwsgierige ogen van de zoeker naar alles wat zo aardig is in dit verre land... (Tjalie Robinson)

Tekenend voor de visie van de blanke observator is de romantische ondertoon; de Indonesiër wordt gezien als een *nobele wilde*, die vooral houdt van 'gedempte vreugde en rustige vrolijkheid'. Maar dat ook de KPM voor deze - in feite onbeduidende - klasse bevoogdend optrad, wordt duidelijk uit een verhaal van Tjalie Robinson:



Dekpassagiers bijeen op een boot van de KPM

> En je eerste en goedkoopste zelfbetaalde reis is de oversteek van Batavia naar Tandjungkarang. Na die eerste reis ben je de sigaar, want het reizen blijft trekken. En dan begint het onregelmatige, wisselvallige en verrukkelijke reizen als dekpassagier op KPM-schepen. Dat mocht ik eigenlijk niet doen als Europeaan. Zelfs het kopen van een ticket was vaak

> moeilijk, want Europeanen reisden nu eenmaal niet als dekpassagier. Het excuus 'geen geld' werd niet aanvaard als excuus. Toen ik nog maar vijftienzestien was, nam ik ze gedwee: wie zich buiten de sociale orde stelt, moet daar ook maar de gevolgen van dragen. Toen ik ouder werd, was ik vaag opstandig. 'Europeanen mogen niet als dekpassagier reizen'. 'Nou, ik wel. Ik heb geen rooie cent te commanderen. Dan moeten ze maar aparte hokken maken voor Europeanen'. Of: 'maar ik bèn geen Europeaan.'
>
> Vooral juffrouwen waren altijd erg lastig, deels misschien omdat ze stipter waren en zich strikt wilden houden aan de voorschriften, deels ook omdat ze niet wilden meewerken aan 'verdere verpaupering van de Indo-Europeaan'. Mannen waren soms zeer genadig, misschien wilden ze een arme broeder toch wel een handje helpen, misschien ook gunden ze je je avontuur graag, of namen aan dat je straatarm was en vulden je reisbiljet in zonder op te kijken: 'Naam?' 'Boen Sing'. Ingevuld: Boen Sing, afgelopen, geen praatjes. [...]
> Van de brug uit keken ze op ons neer de nieuwsgierige ogen van de zoekers naar 'alles wat zo aardig is in dit mooie land' of de koele blikken van de standbewusten, die al dat vieze gedoe daar beneden met mensen, varkens, vrachtgoed en lager scheepspersoneel vlak voor hun neus toch maar minder fatsoenlijk vonden. Soms speurden die ogen mens na mens af: Arabier, Inlander, Chinees, Chinees, Inlander en dan opeens zagen ze mij zitten en bleef het oog langer tasten: 'Wat is dat opeens voor een rare orang?' Meestal was de blik gewoon nieuwsgierig, soms werd het een 'cold hard stare'. Maar gewoonlijk lette ik er niet op.[7]

De observaties van Tjalie Robinson in zijn artikel 'Dekpassagier in de Oost' laten heel duidelijk zien dat de rassentegenstellingen in het vroeger Nederlands-Indië een belangrijke rol speelden in het leven van alledag.

Kleurbarrière

Over de dekpassagier is, lijkt mij, nu genoeg gezegd. Laten wij eens een kijkje nemen in de tweede klasse, die wat onbestemde smeltkroes van (lager) blank en (hoger) bruin. Uit het verhaal van Strickland viel op te maken dat de KPM verder keek dan het passagebiljet duidelijk was, en zonder al te veel ruchtbaarheid de tweede klas voor de blanke dekpassagier openstelde (als het de laatste überhaupt gelukt was een derde klasse-biljet te bemachtigen). Of zelfs de 'eerste'... Een soortgelijke behandeling krijgt immers ook de Sloveense reisschrijfster Alma M. Karlin, een vrouw die in de jaren twintig in haar eentje grote delen van de wereld bereisde en daarover verslag deed in boeken met titels als *Im Banne der Südsee - Als Frau allein unter Pflanzern und Menschenfressern, Sträflingen, Matrozen und Missionaren.* Alma M. Karlin, die nauwelijks over geld beschikte en alles zo goedkoop mogelijk wilde doen, werd tot haar verontwaardiging niet overal met diè égards behandeld waar zij als blanke vrouw in de koloniën recht op meende te hebben. Karlin maakt het zo bont dat zij

bijvoorbeeld de reis tweede klasse van Nieuw-Guinea naar Batavia boekt zonder te betalen, maar de reis mag meemaken op een getekende schuldbekentenis van tweehonderd gulden. De gezagvoerder moet geweten hebben dat de KPM naar het geld kon fluiten, want Alma Karlin had door haar eeuwige zwerflust geen vaste woon- of verblijfplaats.

Dat zij niet heeft betaald is tot daar aan toe, maar de eerste dagen van de reis verblijft zij ook nog in de eerste klasse. Als die na een bepaalde haven is volgeboekt, moet zij naar de tweede klasse verhuizen en daar beklaagt ze zich heftig over, omdat dat betekent dat zij de hut moet delen met Indo-Europeanen; weliswaar kinderen, maar die zijn in de tropen zo snel volwassen. Haar visie op de tweede klasse:

> Toen de tweede klasse vol was, verhuisde ik naar een hut in de eerste. In de tweede liepen de tropenkakkerlakken in grote getale over de bedden en ritselden over de vloer; pal daarnaast was de eetzaal met zijn lange banken en aangrenzend de hutten voor de boordwerktuigkundigen.
> In de tweede halfbloeden, die zich breed maakten. Op een keer moest ik de hut delen met twee meisjes en een dertienjarige jongen en jongens van dertien zijn in de tropen, wat ze bij ons zelfs op achttienjarige leeftijd nog niet zijn. Uiteindelijk bleef het mij

> om het even, hij zag bij mij niets, maar het leek me tegen de scheepsverordening van alle landen, die verbiedt dat jongens boven de tien in een hut van een vrouw komt.
> Geen van mijn lezers zal - bij alle beschrijving - begrijpen (niemand begreep mijn brieven!) *waarom* ik in de tweede geestelijk, en niet lichamelijk leed.[8.]

Het geestelijk en lichamelijk lijden van de schrijfster kan nooit zo erg geweest zijn, want overdag verblijft zij nog op het zonnedek van de eerste klasse. Maar 's avonds de hut te moeten delen met ‘Mischlingen, braun wie ein Haselnusz’ is voor haar onverdraaglijk. Nu is de rassenwaan van de Sloveense niet zo belangrijk voor ons verhaal, maar het verhaal laat ook zien hoe de KPM de geldende voorschriften over contante betaling van het passagegeld en de indeling der klassen aan haar laars lapte als de ‘waardigheid’ van een blanke vrouw in het geding was. Daarbij was dit geen incidenteel voorval. De Britse reisschrijfster Violet Clifton vertelt in haar boek *Islands of Queen Wilhelmina* dat de Britse vice-consul van Celebes (overigens van Perzische afkomst) bezwaar maakte tegen de aanwezigheid van twee Japanners in zijn hut. De kapitein verwijst de twee Japanners vervolgens (met teruggave van het passagegeld) naar een lagere klasse. Ook in Nederlandse bronnen vinden wij zo nu en dan, naast veel lof over de wijze waarop de KPM de passagiers vervoerde, kleine verwijzingen naar het gefnuikte passagiersbeleid. Zo vertelt T.J. Bezemer in zijn standaardwerk *Door Nederlandsch Oost-Indië* uit 1906 over een tocht over de dekken van de KPM-er:

> Daar staan waardige Arabieren met groote, zware sandalen, geslepen lachende Chineezen in wit linnen buis, verlakte schoenen aan de bloote voeten, den met rood doorvlochten staart in een zijzak gestopt, of het hoofd een stijven, zwarten, Europeeschen hoed. Onder deze lui is zeker menigeen, en van enkele weet ik het zeker, een schatrijk man. Maar hij reist tweede klasse, en hoogst zelden komt het voor, dat hij zich op het achterdek onder Het Europeesche gezelschap waagt.[9.]

U leest het: ook de (weliswaar welgestelde) Chinees weet in de tropen zijn plaats en stelt alles in het werk om conflicten over de kleurbarrière te vermijden. Dat die door de KPM in acht genomen barrière is samengesteld uit reeksen van zeer delicate componenten lezen wij weer in een fragment van E. Starke, een Nederlands tandarts ‘in ruste’ die in 1912 een bezoek aan Indië brengt, en wiens reisverslag *Uit Indië, Egypte en het Heilige land* razend populair werd en vele herdrukken beleefde. Hij schrijft onder andere:

> De tweede klas is best, dat zijn afzonderlijke hutten. Om als gouvernements-passagier daar toegelaten te worden, moet men opgeklommen zijn tot de rang van onderofficier en nu is het leuk dat de Ambonneezen het zoo ver brengen. Men ziet dan op het naamplaatje van de hut staan: ‘Ambonneesch onderofficier met echtgenoote en vier kinderen.’ Als de echtgenoote met de kinderen er uit komt, zijn ze niet te

onderscheiden van de andere inboorlingen, alleen zien ze er intelligenter uit en zijn het bijna allemaal Christenen.[10.]

Uit zijn opmerkingen wordt duidelijk dat de tweede klasse niet alleen is voorbehouden aan blank en lichtbruin, maar dat ook bepaalde Indonesiërs worden toegelaten, de groep die, zoals Tjalie Robinson omstandig heeft beschreven, nooit anders reisde dan als dekpassagier.

‘Ongemak’ vermijden

Op naar de eerste klasse nu, doorgaans bezet door de hoogste stand van de Indische standenmaatschappij. De exclusiviteit van deze klasse werd hoofdzakelijk bepaald door het hoge passagetarief, en zo vond de blanke bovenlaag als vanzelfsprekend de weg naar deze klasse. Maar ook daar waren er wel eens ‘onverkwikkelijke’ toestanden. Omdat men evenwel kon beschikken over één- en tweepersoonshutten, konden ook rijke Chinezen en Arabieren, die ‘eerste’ hadden geboekt, de reis zonder al te veel ‘ongemak’ meemaken, én, zo lazen wij eerder, ze kenden hun eigen plaats in de moeilijke doolhof van de rassendiscriminatie. Dat wilde in concreto zeggen dat zij overdag het contact met de overige eerste klasse-passagiers vermeden.

Dat mensen met een donkere huid in feite niet in de eerste klasse thuishoorden, wordt opnieuw duidelijk bij Augusta de Wit, schrijfster van *Orpheus in de dessa.* Ook zij heeft als reisschrijfster haar sporen verdiend, al is het woord 'verdienen' in dit verband wat misplaatst: bekend is namelijk dat zij gratis meevoer in ruil voor wat gunstige verhalen over de service van de KPM. Nu is dat gratis meevaren in ruil voor gunstige publiciteit iets wat de KPM zeker tot de Tweede Wereldoorlog heeft volgehouden. De bekende journaliste en wereldreiziger Mary Pos hoefde in 1938 ook voor haar KPM-reizen niet te betalen, zo blijkt uit haar passagebiljet voor de reis met de 'Merak' naar Boeleleng, waar achter het woord 'prijs' staat geschreven: 'vrij'.

Maar terug naar Augusta de Wit. Haar visie op de eerste klasse-passagiers in haar boek *Natuur en menschen in Indië*:

> Ook de passagiers der eerste klasse zijn mannen van zaken; en ook dit gezelschap is internationaal. Er is een Duitscher bij, een rubberplanter; een jaar of tien geleden heeft hij in moeras en oerwoud de onderneming begonnen waarop nu een duizend koelies werken, onder een staf van gëemployeerden van allerlei landaard. Zijn buurman aan tafel is een Engelschman uit Calcutta, àl te donker van tint en ogen en al te tenger van gestalte om voor een volbloed Engelschman te kunnen doorgaan.[11.]

Dat deze eerste klasse-passagier àl te donker is om voor een volbloed te kunnen doorgaan en dus eigenlijk in de tweede klasse thuishoort, wordt niet met zoveel woorden gezegd, maar spreekt voor zich.

Uit het voorafgaande is de volgende conclusie te trekken: de gewone reiziger in het voormalig Nederlands-Indië werd veelvuldig geconfronteerd met een fluwelen rassendiscriminatie, niet *de jure*, maar *de facto.* Het was een zeer complex geheel van zachte hints, een grote dosis meerderwaardigheidsgevoelens en het veelvuldig etaleren van wat Tjalie Robinson noemde: 'a cold stare'.

Ook mag duidelijk zijn dat de bevolkingsgroepen boven en onder in de hiërarchie, de rijke blanke elite (en onomwonden passagier der eerste klasse) en de gewone onbemiddelde Indonesiër (en dus automatisch dekpassagier) het minste gestoord werden door de KPM-policy. Het was vooral de Indo-Europeaan, de 'marginal' man, die voor de ene kapitein te bruin was en voor de ander te blank en moest schipperen met de schippers van de KPM.

Als wij in het officiële gedenkboek van de KPM, *Een halve eeuw pakketvaart* uit 1941, lezen dat de bezetting van de eerste klasse hutten 'vrijwel steeds belangrijk onder het maximum aantal blijft' kan men aannemen dat het schipperen en dingen naar *gunsten* van de crew meer usance was dan men wil doen geloven. Voor de KPM gold immers wat in heel Indië van toepassing was: dat de plaatselijke machthebbers en notabelen voor hun 'eigen' district, werkplek of invloedssfeer, zelf de rekkelijkheid van de omgangsregels bepaalden. En omdat die regels sterk plaats- en persoonsgebonden waren, zijn de verhalen over de rassendiscriminatie in het voormalig Nederlands Oost-Indië ook zo hemelsbreed verschillend. De grenzen van de kleurbarrière lagen nooit precies vast en de onzekerheid van de Indo-Europeaan en de Indonesiër werd dagelijks gevoed door - zoals Elisabeth de Roos schreef - 'geringe voorvallen'.

Er is nooit veel gedaan om die clichébeelden uit de Indische herinneringen wetenschappelijk te toetsen, terwijl er in Nederland nog enkele duizenden mensen rondlopen, die ze zo kunnen reproduceren, zoals de oude Indischman tegenover Bibeb in Vrij Nederland betoogde in een moeizaam verlopen vraaggesprek:

> Ik vertelde, beseffend dat er een beter contact moest zijn, dat ik in Medan gewoond had. Ze bekeken me afwachtend. Tenslotte zei mijn gastheer: 'Als u Medan gekend hebt, weet u wat ik bedoel als ik zeg "Hotel de Boer".'
> Hij sprak die naam uit als een wachtwoord en de stilte die hierop volgde was niet een stilte na een gewone vraag. In zijn 'zeer juist' na mijn antwoord klonk een waarderend vertrouwen.
> 'Maar er waren er ook, die géén onderscheid maakten,' zei ik.
> Hij knikte. 'Men was daar Engels georiënteerd... Bij de douane werkten Indische jongens met een

> blanke huid, die werden speciaal voor Medan, Belawan, gereserveerd. Ik kwam daar ook wel, als inspecteur, maar dat was wat anders.' Zijn gezicht kreeg onverwacht iets heel goedigs; hij lachte. 'Ik bleef maar een week, dan ging ik het land weer uit.'[12.]

In andere dan zuiver literaire bronnen zijn nog steeds tal van zulke getuigenissen te vinden die vragen om in een breed opgezet wetenschappelijk onderzoek aan de orde te komen.

'Tal van zulke getuigenissen' schrijf ik bewust, want hoewel ik de KPM met betrekking tot de rassendiscriminatie als metafoor heb gebruikt, wil dat beslist niet zeggen dat de scheepvaartmaatschappij een beleid voerde dat meer dan anderen de 'onzichtbare discriminatie' zichtbaar maakte. Geenszins, denk ik, maar door de grote hoeveelheid reisverhalen over de koloniën was het niet zo'n grote opgave met een reeks voorbeelden uit de parktijk te komen.

Voorbeelden die aantonen dat de schijnbaar wat losse aantekeningen van Edgar du Perron en Elisabeth de Roos veel meer waren dan losse kanttekeningen alleen. Het zijn immers signaleringen van een giftig koloniaal verschijnsel dat grote groepen mensen ernstig heeft beschadigd.

Reiziger 1e klas

Ik wil mijn *tour de horizon* over het 'onzichtbaar kolonialisme' dan ook besluiten met een strofe uit 'Reiziger eerste klas', een *revolutionair* gedicht van de Indonesische dichter J.E. Tatengkeng. Misschien doet het op eerste gezicht niet zo revolutionair aan, maar na lezing van het relaas over de dekpassagiers van de KPM krijgt het een duidelijke inhoud. Het gedicht wil, denk ik, vooral laten zien dat de Indonesische revolutie een einde heeft gemaakt aan de *Untermensch*-positie van de gewone Indonesiër - de bij voorbaat gedoodverfde dekpassagier - waarop van de brug uit werd neergekeken.

> Tot mijn dertigste jaar
> was ik nooit meer dan dekpassagier.
> Dankzij de strijd van mijn vrienden
> en de overdracht van het gezag
> ben ik thans reiziger 1ste klas.[13.]

Eindnoten:

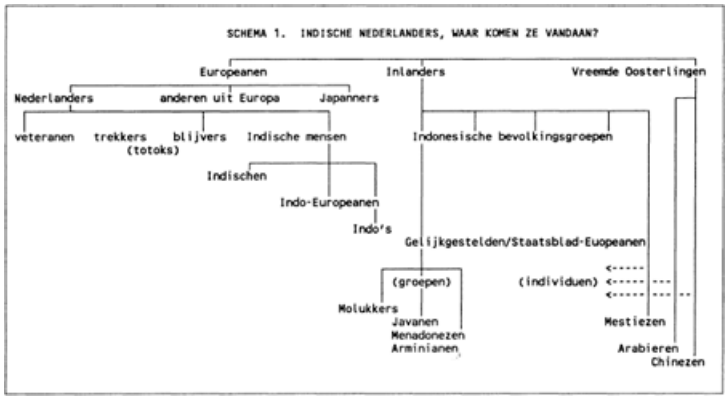
1. Elisabeth de Roos, 'Beb Vuyk, het hout van Bara'. In: Libertinage, januari/februari 1948, no. 1, p. 76.
2. E. du Perron, *Scheepsjournaal van Arthur Ducroo.* Veen, Amsterdam 1942, p. 119-120.
3. Eduardo Galeano, *Het boek der omhelzingen.* Van Gennep, Amsterdam 1991, p. 82.
4. Dr. W.F. Wertheim, *Het rassenprobleem.* Albani, Amsterdam (z.j.), p. 100.

5. W.W. Strickland, *Travel letters from the Far East.* Westerman, New York 1931, p. 102.
6. *Het Indische boek der zee.* Volkslectuur, Weltevreden 1925, p. 104.
7. *Kinderen van ons volk.* Van Stockum, Den Haag 1959, p. 24-25.
8. Alma M. Karlin, *Im Banne der Südsee.* Wilhelm Köhler, Berlijn 1930, p. 189.
9. T.J. Bezemer, *Door Nederlandsch Oost-Indië.* Wolters, Groningen 1906, p. 525.
10. E. Starke, *Uit Indië, Egypte en het Heilige land.* Veen, Amersfoort 1913, p. 116.
11. Augusta de Wit, *Natuur en menschen in Indië.* Wereldbibliotheek, Amsterdam 1914, p. 205.
12. Bibeb, *Bibeb in Holland.* Bruna, Utrecht 1958, p. 116.
13. Opgenomen in: Joop van den Berg (samenst.), *Indië en Indonesië in honderd gedichten.* Nijgh en Van Ditmar, Den Haag 1984, p. 92.

Edy Seriese
Poekoel teroes
Indische Nederlanders vijftig jaar na dato

In 1996, om precies te zijn op 13 november van dat jaar, is het vierhonderd jaar geleden dat Cornelis de Houtman Jacatra binnenliep, de kleine havenstad die in 1619 door Jan Pieterszn. Coen verwoest zou worden om er de 'Koopvorstin van het Oosten', Batavia, op te bouwen. Toen ook begon de geschiedenis van de groep die vier eeuwen later als Indische Nederlanders aangeduid zou worden.

Zo heetten ze aanvankelijk natuurlijk niet. In de zeventiende eeuw sprak men van Mixticen, Kasticen, Poesticen, of Kristicen, naar gelang de graad van bloedverwantschap met Europeanen. In de achttiende eeuw heetten ze Mestiezen of Euraziaten, in de negentiende eeuw Indo's of Indo-Europeanen. Pas in de twintigste eeuw, vanaf zo'n halve eeuw geleden, toen de groep naar het onbekende vaderland gemigreerde, kwam de term Indische Nederlanders in zwang. Dat neemt niet weg dat het al die tijd om ongeveer dezelfde groep gaat. Een groep met een turbulente geschiedenis, soms onzichtbaar geraakt of gemaakt voor het oog van de geschiedschrijver, maar *poekoel teroes*, steeds weer opduikend; niet *dying* kennelijk, hooguit *fading away.* Indische Nederlanders. Waar komen ze vandaan? Wie zijn ze? Wat doen ze hier? En hoe gaat het met ze?



I. Indische Nederlanders, wie zijn dat?

Het gebruik van de benaming Indische Nederlanders is van na de oorlog, van na de dekolonisatie zelfs. Ze geeft aan hoe de nieuwkomers er in de ogen van de ontvangende maatschappij uitzagen: een ongedifferentieerde groep mensen 'uit Indië'.

Over de groep zelf zegt de term eigenlijk niets. Toen de migratie in 1945 begon was Nederland een - laten we zeggen - raciaal neutrale samenleving. Dat kon ook makkelijk omdat er tot de komst van de Indische

Nederlanders nauwelijks etnische minderheden waren. Indië daarentegen was een koloniale maatschappij met een samenleving die etnisch-sociaal-cultureel zo ingewikkeld in elkaar zat, dat het toen gemaakte onderscheid tussen de verschillende bevolkingsgroepen nu nauwelijks nog navoelbaar is. De vraag wie ze zijn en waar ze vandaan komen, die Indische Nederlanders, d.w.z. de vraag naar hun sociaal-maatschappelijke en historische achtergrond is dan ook niet makkelijk te beantwoorden. Twee schema's moeten een eerste uitkomst bieden. Ze bieden natuurlijk geen uitputtend overzicht.

De eerste horizontale lijn van schema 1 geeft de juridische indeling van de bevolking weer die in de kolonie gehanteerd werd. De tweede splitst de groep Europeanen in verschillende nationaliteiten. Dat Japanners (en Siamezen) tot de Europeanen gerekend werden is het gevolg geweest van de vruchtbare economische betrekkingen van de kolonie met Japan (en Siam). De Indonesische bevolkingsgroepen en de Vreemde Oosterlingen komen op deze regel niet voor. Zij hadden namelijk geen nationaliteit, zij waren slechts Nederlands Onderdaan.

De derde lijn van het schema specificeert de Europeanen van Nederlandse nationaliteit in sociale groepen. Met de term veteranen wordt de groep bedoeld van circa 100.000 militairen die na de Japanse capitulatie uit Nederland naar de kolonie kwamen. Onder hen bevond zich overigens ook nog een handvol niet-militairen. Onder trekkers versta ik de ‘uitzendkrachten’ (en hun gezinsleden) uit Nederland (of andere Europese landen) die tijdelijk naar de kolonie kwamen om er te werken in de ambtelijke, zakelijke, militaire (KNIL) of kerkelijke sfeer. Met blijvers duid ik die mensen uit Europa aan die ooit als trekker waren gekomen, maar besloten hadden in Indië te blijven. De term Indische mensen tenslotte is de verzamelnaam voor al die Nederlanders die geen veteraan, trekkers of blijvers waren.

De groep Indische mensen is vervolgens onder verschillende benamingen nader gedifferentieerd in sociale groepen, die in zekere hiërarchie ten opzichte van elkaar stonden. De hoogste groep bevond zich vlak onder de trekkers en blijvers. Maatschappelijk behoorden ze tot dezelfde groep, maar sociaal was hun positie lager te noemen, vanwege de in de kolonie gangbare *color line.* Indo-Europeanen en Indo's tenslotte vormden een maatschappelijk midden- en lager kader.

De groep Europeanen was geen definitief gesloten groep. Bij gebleken geschiktheid konden individuele Inlanders en Vreemde Oosterlingen gelijkgesteld worden aan Europeanen (in het schema met stippellijnen weergegeven). Mestiezen, Arabieren en Chinezen hebben dat in de loop der tijd regelmatig gedaan. De beslissing over gelijkstelling werd in het *Staatsblad* gepubliceerd, vandaar de naam Staatsblad-Europeanen. Er zijn ook groepen collectief gelijkgesteld aan Europeanen. Dat was het geval bij de zogenaamde ‘Inlandse Christenen’ bijvoorbeeld uit de Minahassa, de Molukken en Timor[1.] en anderen. Bij de souvereiniteitsoverdracht bleken ze echter niet, zoals de Staatsblad-Europeanen, de Nederlandse nationaliteit te hebben. Sociaal gesproken voegden de Gelijkgestelden zich bij de groep Indische mensen, en wel onderaan de maatschappelijke ladder, zoals het schema weergeeft. Staatsblad-Europeanen bevonden zich in alle regionen van het maatschappelijk leven, doch bleven sociaal ‘maar’ Staatsblad-Europeanen. Aldus zag bij benadering de Europese fractie van de koloniale maatschappij eruit aan de vooravond van de Japanse inval. De groep omvatte (in 1930) circa 0,4% van de totale bevolking van de Archipel. Van al deze groepen reken ik *de Indische mensen* tot de kerngroep van de Indische

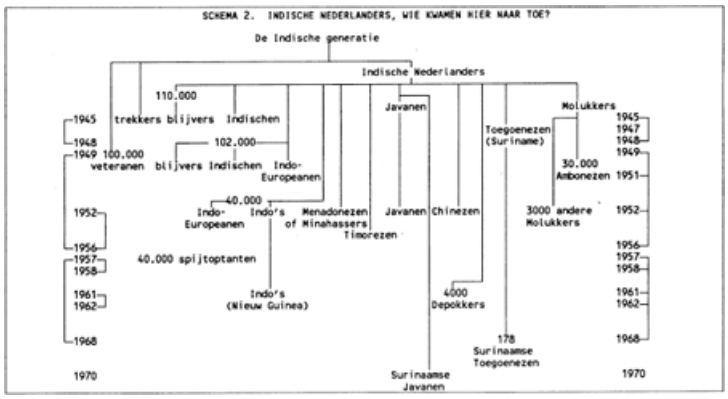
Nederlanders. Op het waarom hiervan kon ik later nog terug. Maar voorlopig dient het als eerste antwoord op de vraag wie Indische Nederlanders zijn.

Wie kwamen hier naar toe?

Na de capitulatie van Japan emigreerde de groep Europeanen grotendeels naar Nederland; afgezien van de veteranen ongeveer 300.000 in getal. Ze kwamen niet allemaal tegelijk, maar in golven tussen 1945 en 1968. Links en rechts in schema 2 worden de jaartallen genoemd waarin de verschillende migratiegolven zich voordeden. In dit schema verwijzen de niveauverschillen dus niet (direkt) naar een maatschappelijke hiërarchie, maar naar een chronologie.

Eén ding hadden alle Indische Nederlanders gemeen toen ze voorgoed in Holland kwamen: ze hadden de

oorlog in Azië, de revolutie en/of de dekolonisatie meegemaakt[2]. ‘De Indische generatie’ noemt Van Doorn hen daarom: ‘de lotgemeenschap [...] die het einde van Indië meegemaakt heeft’. Die term neem ik graag van hem over, omdat het de groep tenminste ter zake doend typeert en relevanter is dan de vaak gebruikte maar onjuiste term ‘repatrianten’.



Binnen de Indische generatie onderscheidt Van Doorn drie groepen: de Indische Nederlanders ‘[...] geboren en getogen in de kolonie en door de souvereiniteitsoverdracht aan Indonesië beroofd van wat zij als hun land beschouwden’ en voorts de groepen die door mij trekkers en veteranen genoemd worden. Ter verduidelijking van de culturele verscheidenheid binnen die Indische generatie voldoet Van Doorns begrip echter niet, terwijl deze zelfs nog weerspiegeld wordt in de wijze waarop en de tijd waarin men naar hier migreerde. Vandaar dat ik ook in Schema 2 volhard in een nadere differentiatie die tegelijkertijd een verfijning is van Van Doorns begrip[3].

Direct na de capitulatie van Japan vertrokken zo'n 110.000 trekkers, blijvers en kapitaalkrachtige Indische mensen naar Nederland op ‘recuperatieverlof’. Een groot aantal van hen ging na ‘herstel’ weer terug. In deze periode worden ook de 100.000 latere veteranen naar Indië gezonden.

Rondom de souvereiniteitsoverdracht keerden de veteranen terug naar Nederland. Ongeveer gelijktijdig kwam de eerste migratiegolf op gang die tot 1956 zou duren en zo'n 102.000 Indische Nederlanders omvatte: trekkers, blijvers, Indischen en wat Indo-Europeanen. Alleen van de veteranen en de trekkers kan men zeggen dat zij ‘repatrieerden’[4]. Apart van hen, per dienstbevel, kwamen ook de Ambonese KNIL-militairen met hun gezinnen, ongeveer 30.000 mensen[5].

Tussen 1952 en 1956 intensiveerde de migratiegolf nog eens met zo'n 88.000 Indische mensen, voornamelijk Indo-Europeanen en Indo's. De meeste mensen uit deze groep kenden Nederland niet dan uit verhalen en de schoolboekjes.

Een vierde golf zette rond 1957 in met 40.000 Indische Nederlanders, die per decreet van 4 december 1957 door Soekarno ‘het land uitgezet’ werden. Toen kwam ook de stroom ‘spijtoptanten’ op gang die tot 1968 zou aanhouden: Indische Nederlanders die voor de Indonesische nationaliteit ‘geopteerd’ hadden, maar die keuze betreurden. Ze bleken niet als volwaardige Indonesische staatsburgers behandeld te worden, objekt te zijn van discriminerende maatregelen en gedrag. Er zijn - via naturalisatie (sic) - nog ruim 25.000 spijtoptanten in Nederland toegelaten. Onder hen bevonden zich ook groepen ‘Inlandse Christenen’: Menadonezen of Minahassers, Timore-

zen, Javanen, Molukkers die geen miltaire achtergrond hadden, Depokkers en Indo-Chinezen.

De laatste golf migranten kwam in verband met de crisissituatie aldaar uit Nieuw-Guinea: ca. 14.400 Indische mensen en Papoea's.

In de jaren '70, rondom de souvereiniteitsoverdracht van Suriname, kwam ook een groep (nakomelingen van) Surinaamse Javanen naar Nederland. Zij waren - al dan niet vrijwillig - tussen 1891 en 1931 van de ene kolonie naar de andere geëmigreerd en zochten alsnog hun heil in het 'moederland'. Er is niet veel over deze groep bekend, behalve dat een deel van hen Islamiet is. Toch worden ze als Indische Nederlander beschouwd[6]. Net als de Toegoenezen en Depokkers, Inlandse Christenen (maar geen militairen zoals de Javanen, Menadonezen en Ambonezen) die na omzwervingen in Nieuw Guinea en Suriname zich alsnog in Nederland vestigden.

Culturele verscheidenheid

Over Europa verspreid zou het voormalig Nederlands-Indië zich uitstrekken van Ierland tot Oost-Turkije en van Portugal tot Zuid-Zweden. Indische Nederlanders komen uit alle uithoeken van die Archipel. Aan de geografische spreiding loopt vaak een verschil in etnische afkomst parallel, die zich uit in de benaming van de verschillende groepen in het schema en zeer koloniaal aandoet. Achter die etnische verschillen gaan echter verschillen in godsdienst, traditie, zeden en gewoonten (*adat*) schuil, die de groepen cultureel van elkaar onderscheiden. En culturele verschillen zijn uiteraard niet raciaal van karakter. Even overbodig lijkt het op te merken dat die gevoelde onderlinge verschillen wel vaak in raciale termen geformuleerd werden[7], met name door de eerste generatie die immers met het koloniale begrippenkader is opgegroeid. Ik heb, vanuit de riante postkoloniale positie die ik inneem waardoor ik de raciale lading kan negeren zonder deze overigens te willen ontkennen, in het schema de oude benamingen gehandhaafd, omdat deze recht doen aan de door de betrokkenen zelf gevoelde culturele verschillen. Schema 2 biedt dus een overzicht van de verschillende *culturele groepen* die onder de noemer Indische Nederlanders hier verblijven.

II. Indische mensen, wie zijn ze?

Met dit alles is de vraag naar wie Indische Nederlanders zijn nog maar gedeeltelijk beantwoord. De vraag heeft zich in feite verlegd naar de vraag wie Indische mensen - de groep die ik immers tot de kern van de Indische Nederlanders reken - nu eigenlijk zijn.

Over Indische Nederlanders is veel geschreven, met name over Indische mensen. Maar nauwelijks op basis van behoorlijk onderzoek naar de groep. De Indische studiedagen in Leiden hebben de laatste jaren daartoe weliswaar een flinke impuls gegeven[8], maar dat is nog niet genoeg. Van elke groep uit het schema zou een eigen

geschiedschrijving moeten bestaan, geschreven vanuit het perspectief van de groep zelf. En niet zoals tot nu gebruikelijk is vanuit de problematiek die de verschillende groepen veroorzaakten in de samenleving(en) waarvan ze deel uitmaakten, *in casu* de koloniale in Indië, de Surinaamse, de Indonesische of de Nederlandse maatschappij. Van alle in de schema's genoemde groepen zijn de Indische mensen het verst gevorderd in hun pogingen zo'n geschiedschrijving tot stand te (laten) brengen[9]. Als de financiële middelen toereikend zijn zal eind 1996, vierhonderd jaar na aanvang, een eerste globale geschiedenis over deze groep verschijnen. Een voorschotje op zo'n geschiedenis ziet er ongeveer als volgt uit.

Het begin

In de VOC-vestigingen was altijd een gebrek aan Europese vrouwen. De Heren XVII stonden emigratie van vrouwen naar de koloniën nauwelijks toe. Maar er waren wel genoeg Aziatische slavinnen, buit gemaakt op vijanden (de Portugezen met name) of gekocht van vrienden. Zij waren afkomstig uit alle delen van het VOC-gebied: Japan, China, India, Ceylon, Kaap de Goede Hoop, maar bijna niet uit de Indische archipel zelf. Deze slavinnen bestierden de huishoudens van de Europese mannen in de meest ruime zin van het woord en werden aldus de stammoeders van de Indische bevolkingsgroep.

Deze vrouwen werden ook de dragers van de Indische Mestiezencultuur, de smeltkroes waarin alle verschillende culturen die de slavinnen uit hun land

van herkomst meebrachten, werden opgenomen: een mengeling van Aziatische en Europese zeden en gewoonten die gaandeweg tot een eigen cultuur uitgroeide. De Mestiezencultuur was al gauw normbepalend op nagenoeg alle fronten van het dagelijks leven. Er stonden wel wat Hollands aandoende woningen in Batavia en op de burelen van de VOC sprak men Nederlands als beroepstaal, maar verder was het openbare zowel als het huiselijk leven Mesties van karakter. Men sprak een Mestieze variant van het Portugees, at rijst met Indische bijspijzen, droeg luchtige, oosterse kleding en meestal geen schoeisel. Baden en verschonen deed men wel drie keer per dag. Als genotmiddel werd geen alcohol of tabak geserveerd, maar *sirih* (betelnoot). En men las (of schreef) geen literatuur, maar vertelde elkaar verhalen, al dan niet begeleid door poppenspel, *topeng* (maskerdans) en gamelan-achtige muziek. De inrichting van het huis was oosters: geen stoelen en bedden, maar matten, terwijl het Hollandse gezinsleven en het Christelijk huwelijk plaats hadden gemaakt voor samenlevingen in grote huishoudens. Daarbij was het niet uitzonderlijk noch onacceptabel dat de heer des huizes er meer dan één vrouw op nahield. Officiëel was men christelijk (Nederlands-Hervormd) gedoopt, compleet met belijdenis in het Nederlands en een heuse westerse doopnaam. Maar de godsdienstbeleving was Mesties: bij kwade gebeurtenissen offerde men fruit en bloemen om de geesten gunstig te stemmen, men ging niet op reis zonder daarvoor de goede dag uit te rekenen op een speciale tabel en in elk huis brandde op vaste tijdstippen wierook om de voorouders te eren. Zelfs de kerkgang was doorspekt met oosterse elementen. Achter de voor die gelegenheid westers geklede rijke vrouwen liepen slaven met een gouden *pajong* (parasol) en een rijk versierd *sirihstel* (beteldoos). Dat waren gevestigde oosterse statussymbolen waarmee de elite haar sociale positie, macht en rijkdom aangaf. Westerse bezoekers van de VOC-vestigingen spraken er schande van: toonaangevende dames in Nederland gedroegen zich heel anders.

Officieel berustte de macht in de koloniën overigens bij import-Europeanen, bij de Nederlanders uit de Nederlanden dus. De VOC was immers de baas in de Oost en zond regelmatig nieuwe krachten uit Europa om de topfuncties in de koloniën te bezetten. Via die weg werd de Mestiezencultuur voortdurend gevoed met Europese gewoonten en gebruiken. Eén daarvan was het nepotisme. Officiële bepalingen van de VOC-leiding in Holland gaven de jongens die in ‘de Oost’ geboren werden nauwelijks kans op een mooie maatschappelijke carrière. Rijke families stuurden hun zoons dan ook voorgoed naar Nederland, maar de meisjes werden thuisgehouden om uitgehuwelijkt te worden aan veelbelovende import-Nederlanders.

Zo ontstond een Oost-Indische variant op het nepotisme dat in de Nederlanden gebruikelijk was - één die macht en aanzien gaf aan vrouwen, de schakel immers tussen de vaders en de schoonzoons. Het waren de vrouwen die de families bijeen hielden, die voor sociale en culturele continuïteit zorgden in een samenleving die formeel bestuurd werd door in principe slechts tijdelijk aanwezige Hollanders. Opgevoed in de koloniën door hun Aziatische moeders, in de beslotenheid van hun semi-*purda*, waar ze alleen maar uitkwamen om door een huwelijk in een andere vrouwengemeenschap terecht te komen, konden deze vrouwen natuurlijk niets anders zijn dan ze waren: Mestiezen. Hun cultuur fungeerde als vangnet voor alle uitgezonden Europeanen die in de de Oost aanspoelden. Pas na de opheffing van de VOC in 1799 begon daar verandering in te komen.

Tempo Doeloe

Het Engels Tussenbestuur (1811-1816) zette de toon voor minachting van de Mestiezencultuur. Mestiezengewoonten werden ‘not done’: er werd geen sirih meer aangeboden op officiële ontvangsten, mannen moesten met hun wettige echtgenotes *acte de présence* geven op officiële gelegenheden, waar Europees gedanst moest worden, dat wil zeggen met lijfelijk contact tussen man en vrouw, en er moest in een Europese taal geconverseerd over in Europa belangrijke zaken. Het uitgaansleven werd geïntroduceerd: schouwburg- en concertbezoek, flaneren en het (monogame) Europese huwelijk werd gepropageerd boven Aziatische verbintenissen.

Raffles trof ook de eerste politieke maatregelen die de macht van de Mestiezenfamilies moest breken en het karwei werd afgemaakt door de ‘nieuwe kolonialen’

die vanaf 1816 uit het kersverse Koninkrijk Holland kwamen. Indië moest veranderen van een export- in een exploitatiekolonie. En natuurlijk zou het geëxploiteerd worden ten bate van het vaderland, niet ten gunste van de Mestiezenclans in de kolonie zelf. Voor de meeste banen in overheidsdienst was voortaan geboorte en opleiding in Nederland vereist (het *Radicaal*). Bloedverwantschap tot in de vierde graad werd verboden voor de leden van de Raad van Indië en andere politieke adviesorganen. Protesten uit Mestiezenkringen, zoals die in 1848 mochten niet baten. Vele Mestiezenfamilies die voor hun broodwinning op bestuursbanen aangewezen waren, geraakten binnen één generatie tot de bedelstaf: zij kwamen 'in de kampong' terecht, zoals dat ging heten. Pas tegen het eind van de negentiende eeuw werd de verpaupering van deze groep als probleem gezien door de koloniale overheid. En werden 'Pauperrapporten' geschreven en maatregelen voorgesteld ter 'emancipatie' van deze 'kleine Boeng'. Maar het beeld van Indische mensen - nu Indo's - genoemd, als marginale figuren, levend 'op de rand van de kampong', mislukte Westerlingen, nauwelijks van Indonesiërs te onderscheiden in uiterlijk, taalgebruik, religie, zeden en gewoonten, was toen al gevestigd. Het Indomeisje op de afbeelding laat zien hoe de gemiddelde *totok* de Indovrouw zag: exotisch geheimzinnig, mooi en verleidelijk, maar daarom gevaarlijk en ongeschikt voor het huwelijk (met een totok). De mannelijke Indo was minstens zo indolent, verder beleefd en bescheiden, of juist broeierig agressief vanwege een latent minderwaardigheidscomplex; nagenoeg waardeloos dus voor de dynamische wereld van opbouw en harde werkers die de kolonie tot bloei moest brengen.

De nadruk op dit negatieve beeld van 'de' Indo diende om de superioriteit van de West-europese cultuur aan te geven en deze als vanzelfsprekend normerend te presenteren.

Een Indo-europese 'demi-mondaine' (uit: Rob Nieuwenhuys, 'Baren en oudgasten')

Natuurlijk bestonden er met name in de grote steden gronden voor het realiteitsgehalte (niet voor het waardeoordeel) van dit beeld. Maar waar Mestiezen voor hun broodwinning niet louter afhankelijk waren van het gouvernement kan een ander beeld geschetst worden. Bijvoorbeeld in de binnenlanden van Java, waar een hecht netwerk van Indische families zich met de particuliere landbouw bezighield: het Indië van de families. Een van deze families is hierbij afgebeeld: de familie Dezentjé op hun landgoed Ampel. Er zijn meer namen te noemen: de Hoflands, de

Van Motmans, de Amients, de Du Perrons, de Couperussen, de Valettes. de Dingers, de Eschauziers, de Boutmeys. Achter die doorgewinterde Europese namen verbergen zich de Indische families die hun dochter uithuwelijkten aan vooraanstaande Nederlanders en tegenover de maatschappelijke macht van de huwelijkspartner hun familiekapitaal, bezittingen en hun relaties inbrachten.

Dergelijke families zaten 'in de thee', de koffie, de suiker etc. Zij maakten deel uit van een wijdverspreid netwerk van families die familiale en economische betrekkingen onderhielden met zowel de koloniale machthebbers als de Indonesische bevolkingsgroepen. En zo vormden ze een schakel tussen het koloniale bewind en de Indonesische bevolkingsgroepen. Hun activiteiten grepen diep in op de sociaal-economische structuur van de kolonie, ook op die van de inheemse bevolking. Zij introduceerden nieu-

we gewassen, lieten (spoor-)wegen, bruggen, dammen en waterleidingen aanleggen en bewerkstelligden aldus een ingrijpende ommekeer in o.m. de (inheemse) arbeidsverhoudingen en consumptiepatronen. Kortom, ze waren - nog steeds - een machtsfactor van belang in de kolonie, al verkeerden ze niet meer in regeringskringen.

De familie Dzézentjé uit Solo (uit: Rob Nieuwenhuys, 'Baren en oudgasten')

Ook sociaal-cultureel gingen ze hun eigen weg. Zo bestond er een zekere nonchalance bij ouders om hun kinderen 'Europeaan' te maken door huwelijk of erkenning. Voor hun bestaanszekerheid waren althans deze Mestiezen immers niet geheel afhankelijk van de koloniale machthebbers. Dus kon men het zich veroorloven niet al te veel aandacht aan hun regels en voorschriften te schenken. Alsof juist de blanke heren in hun witte pakken met hun eigen soos en grove manieren tot de marginalen in de koloniale samenleving behoorden, in plaats van zijzelf, conform de opvattingen van diezelfde heren.

In het kielzog van dit soort welvarende families voeren ook andere Indische groepen wel. Economisch, omdat de elite-families ook werkgevers waren en hun economische bedrijvigheid een maatschappelijk midden- en lager kader nodig had: tolken, politiek onderhandelaars, handelaren en betrekkingen op allerlei niveaus op de ondernemingen. En sociaal, omdat de Mestiezencultuur (nog steeds) als vangnet fungeerde, voor de nakomelingen van de blanke uitzendkracht uit Europa bijvoorbeeld, maar voorzover dezen tenminste door de vader erkend werden en

dus tot de Europeanen behoorden. De Mestiezencultuur verleende gastvrijheid aan al deze ‘nieuwe Indo's’, die in de 19e eeuw in groten getale door de explosief toenemende groep nieuwe kolonialen al dan niet buitenechtelijk verwekt werd.[10.] Evenzo bood de Mestiezencultuur onderdak aan import-Europeanen die na hun pensionering niet meer terug wilden naar Nederland (de zogenaamde ‘blijvers’) en aan alle ‘gelijkgestelden’, individu of groep, die met hun leefwijze (christelijke religie, taalgebruik, zeden en gewoonten, maatschappelijke verdiensten) volgens de gouverneur-generaal officieel het Europeaanschap hadden verdiend. De Mestiezencultuur trok zelfs de uiterste tegenpolen van de koloniale samenleving aan. Nieuwkomers uit Holland stapten niet in een Indonesische (Soendanese, Javaanse) levensstijl, maar in de Mestiezencultuur, al was het maar tijdelijk of puur functioneel. Want ook Indonesiërs uit allerlei rangen en standen die zich noodgedwongen of uit interesse met de koloniale machthebber gingen bemoeien, deden dat via de Mestiezencultuur.[11.] Geen echte smeltkroes meer dus, maar een *intermediate society* in de koloniale maatschappij, die de Mestiezencultuur nieuw maatschappelijk aanzien gaf.

Aldus fungeerden de welvarende Indische families als normgroep voor alle niet-blanke Europeanen. Ze konden die funktie vervullen omdat de koloniale toplaag onbereikbaar was, want hoe hoog je ook steeg op de maatschappelijke ladder, blank werd je er niet van. De voornaamste troef waarover de Mestiezen beschikten was echter dat ze dragers waren van een cultuur die al eeuwenlang een uiterst bruikbare was gebleken in de kolonie, bruikbaarder dan die van de import-Europeanen. De Mestiezencultuur was een allesomvattend stelsel van zeden en gewoonten, die tot in alle lagen van de Europese fractie in de kolonie was doorgedrongen, omdat het daarmee goed toeven was in Indië.

Voor import-Europeanen betekende ze zelfs nog meer dan dat: een overlevingsstrategie voor hun koloniale aanwezigheid. Vandaar de Hollandse angst voor ‘verindischen’: het was te verleidelijk. Het is die angst voor verindischen, een belangrijk literair thema in de 19e- en 20e-eeuwse koloniale literatuur, die de kracht van de Mestiezencultuur toont. Het is niet verwonderlijk dat daartegen een geheim wapen werd ingezet: vrouwen. Indië moest beschaafd worden, dat wil zeggen: westers. Tegen het begin van de twintigste eeuw waren nagenoeg alle verbodsbepalingen aangaande getrouwd ‘uitkomen’ naar de kolonie opgeheven. Er onstond een grote toeloop van vrouwen uit Europa, getrouwd en ongetrouwd, die hun eigen normen en waarden, taal, culturele interesses en huwelijkse voorwaarden meenamen en daarmee de ‘europeanisering’ gestalte gaven.

Zo begon de eeuw die een eind zou maken aan de Nederlandse aanwezigheid in de Indische archipel en de Mestiezencultuur over de wereld zou verspreiden.

Het einde van Indië

Het begin van de laatste eeuw van ‘Indië’ kenmerkt zich door enerzijds de toenemende europeanisering, anderszijds het opkomend nationalisme, en de toenemende botsingen daartussen. Bij gebrek aan politieke partijen - die waren verboden in Indië - fungeerde de pers als voortrekker. Een bijzondere rol daarin werd vervuld door Het Batviaasch

Nieuwsblad, in 1885 opgericht door de Nederlandse journalist en romancier P.A. Daum.

Het Bataviaasch Nieuwsblad was de eerste Europese krant die binnen bereik van het Indo-Europese publiek kwam. Niet alleen was de prijs (20,- per jaar) daarop afgestemd, ook inhoudelijk was de krant aantrekkelijk voor Indo-Europeanen die hun grieven en de verdediging van hun belangen in de krantekolommen terugvonden. Vanaf 1902 na Daums overlijden werden deze verwoord door de Indische jongens F.H.K. Zaalberg als hoofdredacteur, en H.C. Zentgraaff en E.F.E. Douwes Dekker als journalistiek medewerkers. Zij werden penvoerder van wat bekend staat als het emancipatieproces van 'de Indo' (de Indo-Europeanen uit mijn schema) die hun middenkaderpositie in toenemende mate bedreigd zagen door een groeiend aantal ongediplomeerde werkkrachten uit Europa enerzijds en een evenzeer krachtig toenemend aantal gediplomeerde Indonesiërs anderzijds.[12.]

De eerste belangenvereniging van Indo-Europeanen, *De Indische Bond*, was in 1898 in Bandung opgericht.

Als poging tot antwoord op dit soort ontwikkelingen werden in de kolonie vertegenwoordigende lichamen geïntroduceerd: in 1903 de eerste lokale raden en in 1918 de Volksraad, een proto-parlement slechts, dat niet op basis van algemeen kiesrecht funktioneerde en alleen een soort adviserende funktie had. Aan de instelling van de Volksraad ging in 1915 een verruiming van de wettelijke mogelijkheden vooraf die oprichting van vakbonden en politieke partijen mogelijk maakten.

De goedkeuring van de reglementen en statuten van dergelijke organisaties door de gouverneur-generaal bleef echter verplicht. Dat heeft vooral de *Indische partij* geweten, die E.F.E. Douwes Dekker in 1912 wilde oprichten. Veel sterker dan de vereniging *Insulinde* (opgericht in 1907 te Bandung door Zentgraaff) en *De Indische Bond*, waarvan Zaalberg bestuurslid was, wilde de *Indische partij* een organisatie met politieke doeleinden zijn, en wel met de in die tijd uiterst radicale doelstelling van onafhankelijkheid voor Indië. Het is Douwes Dekker niet gelukt. De definitieve oprichting van de partij werd in 1913 door de gouverneur-generaal verboden, de drie leiders werden verbannen (naast Douwes Dekker waren dat Tjipto Mangoenkoesoemo en Soewardi Soerjaningrat). De Indonesische sympathisanten vonden politiek onderdak bij de *Nationaal Indische Partij-Serekat Hindia* en vanaf 1920 - massaal - bij de Partai Kommunis Indonesia (PKI) van Soekarno.

De Indo-Europese aanhangers zochten hun toevlucht bij *Insulinde* en vooral - massaal - bij het *Indo-Europees Verbond (IEV)* dat in 1919 mede door Zaalberg werd opgericht. Het Verbond had het streven een *trait-d'union* te zijn tussen Oost en West, om zo een synthese op een hoger plan te bereiken, een zwakke - en onbegrepen - echo van de intermediaire functie die de Mestiezencultuur in de negentiende eeuw vervulde. In dat streven zocht het Verbond in de jaren dertig weliswaar aansluiting met Indonesische politieke organisaties, inclusief de nationalistische beweging, maar tegelijkertijd richtte het zich nadrukkelijk op de Europese cultuur in uiterste loyaliteit met de koloniserende mogendheid Nederland, waarvan men uiteindelijk een dominionstatus voor de kolonie wilde ‘afdwingen’.

De tijd was te kort. In de periode tussen de oprichting van *De Indische Bond* en die van het *IEV* in 1919 werd door hun orientatie op Nederland in feite de grondslag gelegd voor het vertrek naar Nederland van de meeste Indische mensen. Het einde kwam snel en voor veel Nederlanders zo onverwacht. De Japanse inval in 1942, het uitroepen van de Republiek in 1945, de souvereiniteitsoverdracht in 1949 en het vertrek naar Nederland, het onbekende vaderland. Voor 60.000 van hen bleef het land zo vreemd dat ze na verloop van tijd ‘door-emigreerden’ naar Nieuw-Guinea, Canada, de Verenigde Staten, Australië, Nieuw-Zeeland of Brazilië.[13.] Of was het land al bij voorbaat zo vreemd dat ze, al dan niet uit vrije wil, in Indonesië bleven. De rest bleef hier, dat zijn nu Indische Nederlanders.

III. Indische Nederlanders. wat doen ze hier, hoe maken ze het?

De Indische Nederlanders hebben lange tijd bekend gestaan als het schoolvoorbeeld van assimilatie, van naadloze aanpassing aan en integratie in de Nederlandse maatschappij. Het werd niet eens als hun eigen verdienste gezien, eerder dat van de

bijna voorbeeldige wijze waarop de ontvangende maatschappij op hen reageerde. Het beeld klopt in zoverre dat de Indische Nederlanders geen ‘probleemgroep’ zijn, deels omdat ze in de kolonie ‘al zo Europees’ waren, anderdeels omdat ze wel iets anders te doen hadden dan zich bewust zijn van mogelijke problemen.

De Indische generatie die hier voet aan wal zette was immers niet alleen Indisch, maar ook een lotgemeenschap in een turbulente en ingrijpende periode van de wereldgeschiedenis die hen tot migrant had gemaakt: landverhuizers op weg naar een toekomst in een totaal andere omgeving dan waarvoor ze waren ‘opgeleid’. En wat doen migranten in een nieuw vaderland? Ze werken, werken, werken om zich een positie te verschaffen en een gunstige uitgangspositie te scheppen voor hun kinderen die de vruchten van hun arbeid moeten plukken. Zo'n proces lukt niet met een sterke profilering, met krachtige statements of opruiend gedrag. Zo'n proces heeft de meeste kans van slagen door goed te kijken naar ‘hoe het hoort’, dat na te volgen en daarin proberen beter te zijn dan de autochtoon. Door vermomming dus, als Neder-

lander in dit geval. Dat nu heeft de eerste generatie Indische mensen in Nederland voornamelijk gedaan, en haar doel heeft ze ook bereikt. Indische mensen zijn opgegaan in de Nederlandse samenleving en bevinden zich in alle regionen van de Nederlandse maatschappij. Maar dat betekent niet dat hun cultuur verdwenen is.

En dat is de verdienste van wat wel de Tong-Tong-beweging is genoemd. Het denkend hart daarvan was Jan Boon (1911-1974). In Den Haag richtte hij een eigen tijdschrift op, *Tong Tong*, en in het kielzog daarvan instellingen als de Pasar Malam, de Indische Kulturele Kring en de Stichting Tong Tong, alle bedoeld als pogingen tot behoud en uitdrukking van de eigen cultuur. De Indische cultuur wel te verstaan, want Boon was een Indische jongen en dat wou hij weten ook. Vandaar de zelfgekozen namen waaronder hij in Nederland bekendheid kreeg: Vincent Mahieu en Tjalie Robinson.

Jan Boonwas een migrant met een vooruitziende blik. Hij deed wat migranten gemeenlijk doen: hij herschiep in zijn nieuwe omgeving wat hij kende uit de oude. Zoiets gebeurt niet uit conservatisme, maar uit noodzaak, als uitvalsbasis om het nieuwe te leren kennen. Het vooruitziende in Boons blik bestond eruit dat hij het bewust deed om ‘niet te vergeten’. Hij zag voor zijn ogen gebeuren dat de meeste van zijn lotgenoten wilden vergeten, onder aanvoering van de Nederlandse samenleving die honderd procent assimilatie eiste. Maar dat proces kende Jan Boon nu juist uit eigen ervaring in de kolonie. Daar was de Indische cultuur onder decennialange druk begonnen door te buigen naar assimilatie aan de Nederlandse, daar was het proces van vergeten van de eigen cultuur begonnen. Boon ervoer dat als verraad aan ‘het mooiste wat hij ooit gekend had.’ En hij begon de Indische cultuur vast te leggen, in zijn tijdschrift, zijn boeken, en zijn instellingen. Gesteund door velen uit alle lagen van de Indische bevolkingsgroep en met de bedoeling dat tenminste een volgende generatie profijt zou hebben van zijn werk.

De tweede, hiergeboren, generatie Indische Nederlanders heeft daar inderdaad profijt van. Ergens in de jaren '80 ontwaakte ze in het bedje dat hun ouders haar gespreid hadden en vroeg zich af waarom ze hier lag en waarom zó. In de luxe jaren '60 groot geworden, veelal goed opgeleid, ‘goed terecht gekomen’ en vanuit hun postkoloniale positie: de precaire koloniale sentimenten en verhoudingen voorbij, stelde deze generatie de vraag naar haar verleden, het waarom en hoe van haar aanwezigheid hier. En ze stuitte daarbij op de erfenis van Jan Boon: zijn tijdschrift, de Pasar Malam Besar, de culturele organisatie/uitgeverij Tong Tong, de *Pasarkrant*, het Indisch Wetenschappelijk Instituut (IWI). Al zijn werk dat in de slagschaduw van de assimilatiedwang ook na zijn dood werd voortgezet en waarvan alleen de jaarlijkse Pasar Malam Besar in Den Haag landelijke bekendheid kreeg.

Dank zij die erfenis kon de tweede generatie aan de slag. Ze moest ook wel. Er bleek zo weinig nieuws onder de zon. Nederland was een multiculturele samenleving geworden, dat wil zeggen dat naast de Nederlandse cultuur andere culturen zich hier definitief gevestigd hebben. Maar bestuurlijk vallen die nieuwe nieuwgearriveerde culturen onder het ‘minderhedenbeleid’ van het Ministerie van Welzijn. Heel multi ziet althans het Ministerie van Cultuur de Nederlandse samenleving dus nog niet.

De Indische tweede generatie denkt daar anders over en richt haar aktiviteiten onder meer op het veroveren van een gelijkwaardige plaats naast de Nederlandse, als partner in het voortgaande smeltkroesproces in plaats van als ‘objekt van aanhoudende zorg’. Zij doet dat door de Indische cultuur en haar geschiedenis

zichtbaar te maken, jaarlijks op de Pasar Malam Besar, en door het jaar heen op alle daarvoor geëigende plaatsen en tijdstippen. Met wetenschappelijke symposia, boekpublicaties, exposities, lezingen, kunstpresentaties en wat dies meer zij. Eén doel daarbij is aan te tonen dat nieuwkomers iets te bieden hebben aan de ontvangende maatschappij, dat elke subcultuur in een samenleving een constituerend deel is van die samenleving. Zij vervult daarmee - bewust - een voortrekkersrol, omdat, in de woorden van staatssecretaris van Cultuur Aad Nuis (in zijn speech op 22 maart 1995 bij de onthulling van de gedenksteen ter nagedachtenis aan Tjalie Robinson ten huize van het Indisch Wetenschappelijk Instituut te Den Haag) 'Nederland multicultureel zal zijn, of het zal niet zíjn.' Wat kan dat anders impliceren dan ook formele gelijkwaardigheid van alle hier aanwezi-

ge culturen? En hoe kan dat anders bewerkstelligd worden dan door het presenteren van de eigen cultuur?

Om dat te bereiken in multicultureel Nederland moet nog veel strijds gestreden worden. Maar dat hindert niet, dat zijn ze gewend, als mestiezen en als migranten, als Nederlanders ook trouwens. Wie weet wordt er nog eens iets groots verricht op dit gebied door die Indische Nederlanders. Of, om op de laatste beginvraag terug te komen: het gaat dus goed met ze, dank u.

Bibliografie

Baudet, H. 'Schrijvers over Oost-Indië: een studie en een slotsom'. In: *Rob Nieuwenhuys. Leven tussen twee vaderlanden.* Amsterdam, De Engelbewaarder, 1982, p. 125-146

Boon, Siem en Eva van Geleuken *Ik wilde eigenlijk niet gaan. De repatriëring van Indische Nederlanders 1946-1964.* Den Haag, Stichting Tong Tong, 1993.

Bosma, U. 'Spreekbuis, spiegel en venster. Het Bataviaasch Nieuwsblad en de Indo-europese emancipatiebeweging' In: Wim Willems (red.) *Bronnen van kennis over Indische Nederlanders.* Leiden, COMT, 1991 p. 29-43

Derksen, Ellen 'Ik ben nu eenmaal geen boekenmaker', In: B. Paasman e.a. (red) *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland.* Den Haag, Tong Tong, 1994 p. 25-33

Doorn, J.A.A. van 'De opstand van de Indische generatie' In: *HP/De tijd* 20 januari 1995 p. 20-23

Ellemers, J.E. en R.E.F. Vaillant *Indische Nederlanders en gerepatrieerden.* Muiderberg, 1985

Groeneboer, K. Weg tot het westen. Het Nederlands voor Indië 1600-1650. Een taalpolitieke geschiedenis. Leiden, 1993

Heijs, Eric 'De Nederlandse nationaliteit van Indische Nederlanders. een historische terugblik. In: Wim Willems en Leo Lucassen (red) *Het onbekende vaderland. De repatriëring van Indische Nederlanders (1946-1964).* Den Haag, 1994

Hoogevest, W.M. van 'Om een eigen plaats onder de Indische zon. Doel en streven van het Indo-Europeesch Verbond (1919-1940)'. In: Wim Willems (red) *Sporen van een Indisch verleden (1600-1942)* Leiden, COMT, 1992 p. 71-86

Houben, V. 'De Indo-aristocratie van Midden Java: de familie Dezentjé'. In: *Sporen van een Indisch verleden. 1600-1942.* Leiden, COMT, 1992 p. 39-50

Linden, Liane van der en Wilfred Simons *Indo-Europeanen. Van koloniale mengbloed tot zelfbewuste Indo.* Den Bosch, 1990

Marle, A. van 'De groep der Europeanen in Nederlands-Indië, iets over onstaan en groei.' In: *Indonesië* 1951/1952, p. 97-12

Nomes, J.M. 'De Indische Partij. Indo-Europeanen en nationalistische ideeën in Nederlands Indië'. In: Wim Willems (red) *Sporen van een Indisch verleden (1600-1942).* Leiden, COMT, 1992 p. 55-70

Petrus Blumberger, J.Th. *De Indo-Europeesche beweging in Nederlandsch-Indië.* Haarlem, 1939.

Pollmann, Tessel en Ingrid Harms In Nederland Door Omstandigheden. Baarn/Den Haag, 1987.
Pollmann, Tessel 'Bruidstraantjes. De koloniale roman, de njai en de apartheid'. In: Tessel Pollmann en Ingrid Harms *In Nederland Door Omstandigheden* Baarn/Den Haag, 1987 p. 123-157
Schumacher, P. *De minderheden. 700.000 migranten minder gelijk.* Amsterdam, 1987.
Seriese, Edy 'Jan Boon: een Indische jongen aan het werk'. In: B. Paasman e.a. (red.) *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland.* Den Haag, Tong Tong, 1994, p. 81-91.
Sutherland, H. 'Van mesties tot Indo: de sociale geschiedenis van families in het koloniale Makassar'. In: Wim Willems (red.) *Bronnen van kennis over Indische Nederlanders* Leiden, COMT, 1992. p. 183-199.
Taylor, Jean Gelman *Smeltkroes Batavia. Europeanen en Euraziaten in de Nederlandse verstigingen in Azië.* Groningen, 1988 [vertaling van: *The social world of Batavia.* Wisconsin, 1983].
Wertheim, W.F. *Het sociologisch karakter van de Indo-maatschappij.* Amsterdam, Vrij Nederland, 1947.
Willems, Wim 'Tjalie Robinson: een vooruitziend migrant'. In: B. Paasman e.a. (red.) *Tjalie Robinson, de stem van Indisch Nederland.* Den Haag, Tong Tong, 1994, p. 15-24.
Willems, Wim en Leo Lucassen (red.) *Het onbekende vaderland. De repatriëring van Indische Nederlanders (1946-1964).* Den Haag, 1994.

Eindnoten:

1. De Armenianen uit het schema zijn ook 'Inlandse Christenen'. zie: G. Paulus 'Bijdrage tot de geschiedenis van der Armeniërs in Nederlandsch-Indië *Indische navorscher* 2 (1936), p. 84-86. Of (individuen uit) deze groep naar Nederland zijn gekomen is mij niet bekend.
2. Voor een eerste inzicht in het 'repatriëringsproces' zie: Willems en Lucassen (red.) 1994 en Boon/Geleuken 1993.
3. Zie Van Doorn (1995). De differentiatie in leeftijd wordt door Van Doorns term zelfs helemaal verborgen. De Indische generatie omvatte bij aankomst in Holland personen van 0 tot wel 70 jaar, drie generaties dus. De scheidslijn wie tot de Indische generatie behoort, loopt soms dwars door gezinnen heen. Daar spreekt men dan van de 'voor-oorlogse' en de 'na-oorlogse' kinderen. Voor dit artikel is onderscheid naar leeftijd niet van belang.
4. Bij de blijvers liep die grens soms door gezinnen heen: de ouders repatrieerden, de kinderen gingen voor het eerst naar Nederland. De term repatriëren was overigens ook gebruikelijk in gezinnen van Indische mensen bij wie de traditie bestond om zich na pensionering in Holland te vestigen.
5. Zie voor een vogelvlucht van hun geschiedenis in Nederland: Schumacher 1987, p. 15-22.
6. Op culturele gronden, en aarzelend, door Ellemers en Vaillant 1985. p. 90.
7. Vergelijk Pollmann/Harms 1987, passim. Pollmann en Harms onderkennen het verschil tussen raciale terminologie en verwijzing naar culturele verschillen niet, integendeel zelfs. Zij verwarren de twee fenomenen juist, waardoor hun boekje (in tegenstelling tot de *Vrij Nederland*-bijlage waarop het gebaseerd is) een naar moraliserend toontje krijgt.
8. De resultaten van de Indische Studiedagen die door het COMT van de Rijksuniversiteit Leiden georganiseerd worden, zijn neergelegd in vier bundels artikelen: *Indische Nederlanders in de ogen van de wetenschap* (1990), *Bronnen van kennis over Indische Nederlanders* (1991), *Sporen*

van een Indisch verleden (1992, alle COMT, Leiden) en *Het onbekende vaderland (1946-1964)*, (SDU, Den Haag, 1994). De vijfde bundel, met daarin lezingen en persoonlijke verhalen over de oorlog, *bersiap* en de dekolonisatie verschijnt in september 1995 op de tweede dag van de 5e Indische Studiedagen en is getiteld *Het einde van Indië* (SDU, Den Haag, 1995). Alle bundels werden bezorgd door Dr. W. Willems (ea.).

9. Zo gaat in het najaar onder verantwoordelijkheid van Prof. Dr. C. Fasseur, Dr. J. van Goor, Prof. Dr. J. Lucassen en Prof. Dr. R. Penninx een onderzoeksprojekt van start die de eerste bouwstenen van een dergelijke geschiedschrijving moet leveren. Een eerste globale geschiedenis op basis van bestaande literatuur moet eind 1996 verschijnen.
10. Wertheim (1947) wijst erop dat ‘de nieuwe Indo's’ biologisch niet kunnen afstammen van de VOC-Mestiezen, die daarvoor te klein in getal waren, maar dat zij zich sociaal wel rond ‘de oude kerngroep der Mestiezen groepeerden’, en daarvan ‘door beroepskeuze, sociale standing en mentaliteit in zekere zin een voortzetting (vormden)’. In feite wijst Wertheim dus op een voorzetting van de Mestiezen-cultuur.
11. Heel letterlijk: Pangeran Aria Achmad Djajadanigrat, telg uit een oude en vooraanstaande Soendanese familie, kon in ca. 1890 alleen vermomd als onwettige, maar erkende Mesties onder de naam Willem van Bantam ingeschreven worden op de KW III in Batavia (zie Taylor 1998, p. 208).
12. Zie Bosma 1991, p. 31-33. Binnenkort verschijnt van de handelseditie van het proefschrift van Bosma, *Karel Zaalberg, het Bataviaasch Nieuwsblad en de Indo-europese emancipatie (1880-1930)* (Leiden, KITLV, 1996).
13. Het onderzoek naar hen die door-emigreerden begint nu pas van de grond te komen. Zie o.m. Annink, Carol F. ‘Orang Indo en Indonesian-Dutch: Indische Nederlanders in Indonesië en de Verenigde Staten van Amerika’ In: Wim Willems en Leo Lucassen (red.) *Het onbekende vaderland. De repatriering van Indische Nederlanders (1946-1964).* Den Haag, 1994 p. 147-159 en B.R. Rijkschroeff *Een ervaring rijker. De Indische immigranten in de Verenigde Staten van Amerika.* Delft, Eburon, 1989.

August Hans den Boef
De hele jobsiade
Nederlandse fictie en de Indonesische dekolonisatie van troost tot trauma

> *Met het zelfverzekerde woord 'Indië' op de lippen waren ze vertrokken,*
> *met een hakkelend 'Indonesië' kwamen ze terug.*
> A.F.Th. van der Heijden, *Asbestemming*

De afgelopen jaren heb ik ruim zestig fictionele teksten bekeken die op de een af andere manier met de dekolonisatie van Indonesië te maken hadden. Als beginpunt nam ik het jaar 1950: vroegere teksten - *Oeroeg* van Hella S. Haasse bijvoorbeeld - konden nog de bedoeling hebben om in het politieke debat te interveniëren en ik wilde uitsluitend teksten die reflecteren op een afgesloten situatie.

De teksten heb ik in drie perioden verdeeld. De eerste loopt van 1950 tot 1968, want de tweede periode begint in 1969, het jaar waarin Herman Wigbold in VARA's *Achter het nieuws* Nederlandse oorlogsmisdaden aan de orde stelde - dezelfde televisie waar dagelijks het Amerikaanse optreden in Vietnam te zien was. Het is vooral een periode waarin de auteurs weliswaar willen onthullen wat er destijds onder de tropenzon door Nederlanders is uitgehaald, maar de schuldvraag volledig verschuiven naar politici in Den Haag. Rond 1985 waaiert de dekolonisatie-thematiek zoveel kanten uit dat er van zo'n overeenstemming - afgezien van het motief van de getraumatiseerde veteraan - veel minder sprake is. Met dat jaar laat ik de laatste periode beginnen.

Los van deze periodisering spelen teksten waarin de dekolonisatie slechts één van de cruciale perioden in het leven van een protagonist vormt, of zelfs alleen maar decor spelen slechts een rol voorzover ze met de dekolonisatie-problematiek te maken hebben. Als die een marginale rol speelt - zoals bij Marion Bloems *Vaders van betekenis* (1989) en Jan Mulders *Jacobs wapen* (1991) -, heb ik ze niet bij mijn essay betrokken.

Veranderende moraal

Het basisgenre in de dekolonisatie-fictie is het 'matenverhaal', de militaire en volwassen versie van het jongensboek over een club waarin allerlei karakters en achtergronden zijn verenigd: de slimme, de sterke, de snelle, de leider, de boer, de slappeling, de bange enzovoort. Overigens wordt hiermee naar believen gevariëerd. De hoofdfiguur kan officier zijn of zelfs noncombattant. Dat heeft voor het verhaal echter hoogstens tot gevolg dat het zwaartepunt ervan iets verschuift. De standaard-ingrediënten van dit genre zijn in een kader apart weergegeven.

Belangrijk is dat er in de loop van de drie perioden interessante thematische ontwikkelingen zijn te bespeuren. Het proza uit de jaren vijftig is voor het overgrote deel positief-christelijk, met een toffe veldprediker ('de aal') en een wijze, vaderlijke commandant die samen proberen de door tropische verleidingen en allerlei twijfels geplaagde soldaat in het rechte spoor te houden.

In deze periode is ook sprake van idealisme. De auteur (en predikant) Job Sytsen omschrijft het in *Gods ravijn* (1956) zo: ‘Zoals de Engelsen, de Canadezen en de Amerikanen de concentratiekampen van Hitler hebben ontzet, zo hebben onze jongens ginds hulp gebracht.’ Zo krijgen de boeken bovendien een troostende functie: de soldaten zijn niet voor niets naar Indië gegaan.

Tegen het eind van de jaren zestig is er van dit idealisme weinig over: de maten kunnen meer begrip en sympathie opbrengen voor het Indonesische nationalisme en beschouwen zichzelf als slachtoffers van de Haagse politici die hen in een zinloos avontuur hebben gestort. Enige drijfveer is, aldus J. Zwaan (*Soldaat in Indië*, 1969), de drang om te overleven: ‘Ik maak me niet druk om ethische bezwaren. Als ik maar heelhuids uit dit rotland kom.’ Dit slachtoffermodel

wordt vanaf de jaren tachtig - vooral van literaire zijde - bekritiseerd: de soldaten waren wel degelijk zelf verantwoordelijk voor de keuzen die ze hebben gemaakt. Dat gevoel kan ervoor zorgen dat een veteraan last krijgt van Indiëtrauma's en zich zelfs, zoals in romans van Koos van Zomeren en Ger Verrips, uiteindelijk van het leven berooft.

Veranderd is dus vooral de moraal. Aanvankelijk wordt het kankeren, zuipen en hoerenlopen als negatief - want zondig - gedrag beschouwd. Later vormt het in meerdere of mindere mate een onlosmakelijk deel van het soldatenleven, net als corruptie, smokkel en diefstal. Het veranderen van de moraal zorgt er tevens voor dat in de loop van de tijd de racistische walm uit de matenverhalen wegtrekt.

Waarschijnlijk heeft deze verschuiving ook te maken met het feit dat de eerste generatie matenverhalen meestal niet geschreven werd door voormalige soldaten, maar door aalmoezeniers of lieden die op een andere manier iets met Indië te maken hadden. Vanaf het eind van de jaren zestig begonnen ex-maten meer en meer hun persoonlijke herinneringen aan het papier toevertrouwen. Ze kozen meestal de fictievorm, en dan vooral het vertrouwde matenverhaal.

Opvallend is dat zij zichzelf veel ‘intellectueler’ presenteren dan hun toenmalige superieuren hen in de eerste periode afschilderden. Een opvallend kenmerk van de laatste periode is de sterke vertegenwoordiging van auteurs uit de ‘tweede’: kinderen van veteranen.

Het matenverhaal laat kritiek toe, kritiek die ook binnen dit basisgenre in de loop van de tijd steeds harder is geworden. Doch zelfs in de meest kritische benadering bestaat er geen begrip voor het optreden van Poncke Princen (verrader) en van de ‘roden’ die het thuisfront lastig vallen met protesten en verhalen over wandaden (verraders). In sommige literaire teksten wordt hier wél genuanceerd.

Ik bespreek voor iedere periode eerst de matenverhalen en laat vervolgens de andere verhalen de revue passeren. Ik laat wat die laatste categorie betreft dat wat het onderscheid tussen literatuur en lectuur uitmaakt buiten beschouwing. Binnen de twee categorieën houdt ik mij aan de chronologische volgorde van de publicaties - op één uitzondering na, en die volgt direct hieronder.

Voor God en de negotie (1950-1968)

Het modelvoorbeeld van het matenverhaal is *De hele hap* van Wim Hornman uit 1953. Het boek is braaf, met dominees en al, maar minder braaf wat de seks aangaat: hoofdpersoon Bender wordt al spoedig in de liefde ingewijd door een jonge wasbaboe die - zoals in het matenverhaal gebruikelijk - verteerd werd door ‘ademloze hartstocht.’ Hornman beschrijft verder hoe een vermeende Indonesische vrijheidsstrijder tijdens een verhoor wordt vermoord en hoe er enige gevangenen ‘tijdens de vlucht’ worden doodgeschoten omdat er te weinig Nederlanders waren om ze te bewaken (dit zou tot topos uitgroeien). Niet toevallig vraagt Bender zich af of ze niet hetzelfde deden als de Duitsers: ‘Hij durfde niet meer verder denken. Zakken met die troep!’ Deze vormen van verdringing duren nog lang voort.

Misschien is de relatief geringe mate van braafheid er de reden van dat *De hele hap* nog in 1989 herdrukt kon worden.

Maar Hornmans boek is niet de eerste matenroman. In 1950 verscheen *Dit volk is uw vijand niet* van Hans Helmer. De roman begint als een jongensboek in de trant van de AFC'ers van J.B. Schuil. Hoofdpersonen zijn vijf jongens die in Suriname zijn geboren en in Indië gaan vechten: ‘Javaan, Creool, Chinees, Hindostaan, Hollander’. De Creool zoekt het avontuur en daarmee doet het motief van het racistische stereotiep zijn intrede. De blanke daarentegen ‘snakte ernaar het Hollandse gezag in de Oost te helpen herstellen’, net als de Chinees, die bovendien heeft vernomen hoe de Republikeinen de Indische Chinezen hadden aangepakt. Volgens de verteller was dat laatste niet helemaal onterecht: ‘weerwraak, omdat de Chinezen het arme volk uitgezogen hebben.’ Ook het motief van de onbetrouwbare Chinezen is met andere woorden vanaf het begin aanwezig. De Javaan wil zijn land van de beestachtige bendes bevrijden en gelooft niet dat de Republikeinse regering hun gedrag goedkeurt. Hij deserteert, maar loopt niet over en redt zelfs het leven van enkele Nederlandse soldaten.

Al in dit eerste matenverhaal zijn het de KNIL'ers en soldaten van de Inlichtingendienst die martelen; de

Republikeinen maken zich schuldig aan gruwelijke verminking van de lijken van hun tegenstanders.

Dagboek van een halve mens van G.J. Vermeulen, dat in 1951 verscheen, heeft wat meer pretenties. De verteller - de eerste voormalige verzetsstrijder - meent: 'Het meest ontstellende in Indië is het volslagen gemis aan cultuur.' Vermeulen uit (net als overigens Helmers) kritiek op de politici in Den Haag die teveel op hun ponteneur zijn blijven staan en de soldaten opeens laten vallen. Opmerkelijk voor 1951 is dat de verteller vrijt met een verpleegster. Tenslotte raakt hij zwaargewond en moeten zijn benen worden afgezet. Hij overweegt zelfmoord, maar conform de levensbeschouwelijke consensus uit deze periode laat hij dit toch na en betuigt hij God zijn spijt.

Het matenverhaal

In het matenverhaal worden belevenissen beschreven van een groep soldaten, meestal verteld door één van hen. Hun leven in Indië is niet gemakkelijk en ze hebben dan ook kritiek op de legerleiding. Zij klagen over de slechte leefomstandigheden, over het ontoereikende militaire materieel en het feit dat ze worden opgelicht door de Aan-en Afvoer Troepen. Hun kritiek geldt ook de regering in Den Haag. Ze vinden dat de beroepspolitici in de residentie geen begrip hebben voor die zware omstandigheden. Op hun beurt begrijpen de soldaten weinig van de onderhandelingen die de regering met de *Republik* voert, of waarom Den Haag steeds consessies doet aan het opportunistische Amerika en het perfide Albion. De maten vechten immers tegen een door Japan opgestookte minderheid van slechtbewapende en slechtgedisciplineerde roversbenden die de plaatselijke bevolking terroriseert en zich te buiten gaat aan allerlei wreedheden, iets waarin vooral communisten en islamieten uitblinken.

Dit sadisme legitimeert een hard optreden van Nederlandse zijde. Er bestaat soms wel oog voor de wreedheden die aan deze kant worden begaan, maar die worden uitsluitend bedreven door KNIL'ers, Indo's en leden van de Inlichtingendienst of het Korps Speciale Troepen en uitdrukkelijk niet door de maten.

Een andere vorm van legitimatie is de achtergrond van veel vrijwilligers. Niet toevallig komen er veel uit het verzet. Hiermee wordt de continuïteit benadrukt tussen de strijd tegen de Duitse bezetter en die tegen de Indonesische extremisten.

De verhaalgegevens zijn simpel: er is altijd wel een makker die sneuvelt (gevolg: wraak), net als een kameraad die door zijn meisje in Holland wordt ingeruild voor een achterblijver (dat is een lafaard) en er raakt altijd wel een maat in het hospitaal (daar zijn verpleegsters). Als ze de kans krijgen gaan de soldaten stappen (pas op voor de onbetrouwbare Chinezen) en soms gaan ze naar de hoeren (kijk uit voor VD). Ook doen ze het wel met de baboes die voor hen wassen en koken (let op de spionnes). Nettere manschappen en officieren doen het met Indo-meisjes of blanke vrouwen.

Nog nettere beperken zich tot het vasthouden van handjes en converseren na de kerkdienst.
De maten voelen zich vaak gediscrimineerd ten opzichte van de officieren die zich mogen amuseren in allerlei burgergelegenheden die voor de gemeen soldaat gesloten blijven. En als ze een keer worden binnengelaten, ontmoeten ze daar ook in hun ogen racistische, louter op geld beluste planters, die ook volgens hen niet in Indië thuishoren - in tegenstelling tot Indo's en nakomelingen van Nederlandse families die al generaties in het land hebben gewoond.

[Vervolg Voor God en de negotie (1950-1968)]

In hetzelfde jaar verscheen *De verte roept* van de ook nu nog populaire Annie Oosterbroek-Dutschun. De hoofdpersoon, boerenzoon en vrijwilliger Albert Jan en de Indonesische verpleegster Christi houden van elkaar en moeten trouwen. Zijn familie heeft onoverkomelijke bezwaren, ook al is het meisje christelijk: ‘Hier hoef e' niet an te komme met zo'n negerinne. Is e' noe helemoale gek?’ Gelukkig weet de dorpsdominee hen van hun ongelijk te overtuigen. Boeiend is ook het gereformeerde standsbesef: de echtgenote van de predikant merkt namelijk op dat ze het niet prettig zou vinden ‘als een van onze jongens met zo'n meisje...nee.’ Alle commotie blijkt voor niets als Christi door haar verraderlijke neef Bekman wordt vermoord. Albert Jan eindigt als zendeling.

De protestantse clerus speelt ook een belangrijke rol in A.C. de Gooyers *Met groot verlof* (1952). Belangrijkste thema is de zielestrijd van de verlamde soldaat Van Heijningen. Aanvankelijk wil hij liever sterven, maar met de hulp van zijn trouwe verloofde en een toffe veldprediker ontdekt hij weer een zin in het leven.

In de trilogie van Job Sytzen is de predikant wellicht nog belangrijker. Het eerste deel, *Niet iedere soldaat sneuvelt* (1954), is geen matenverhaal in de strikte zin. De hoofdpersoon is een getrouwde luitenant die niet wil toegeven aan zijn gevoelens van liefde voor een charmante jonge Nederlandse weduwe in Indië. Zijn ondergeschikten zuipen en hoereren en mopperen op de democratie, de zuinigheid van de regering en het egoïsme van de oude kolonialen. De luitenant en de weduwe geven toch toe aan het tropenlibido, maar trots drijft hen uit elkaar. Niemand is gelukkig, zonde wordt nu eenmaal gestraft.

Gods ravijn (1956) is wel een matenverhaal. De hoofdpersoon is een zwaargewonde ordonnans, zoon van een dominee, die tijdens de oorlog in de illegaliteit zat. Hij was er getuige van dat de Grüne Polizei met een zeis de borsten van een boerenmeisje afsneed. Misschien is de man daardoor wat oversekst, maar hij komt tot inkeer door een gelovige verpleegster en een jonge legerpredikant. Net als in het eerste deel kunnen de getrouwde soldaat en de keurige dame uiteindelijk geen weerstand bieden aan het tropenlibido en komt de straf. De verpleegster wil de gehuwde ordonnans niet meer zien en die sterft na een heldendaad (die achteraf overbodig bleek).

In *Landgenoten* (1957) worden diverse motieven uit het eerste deel zoals het trouweloze soldatenliefje en de communistische verraders in Holland hernomen; extra ingrediënten zijn het onbegrip van de familie voor een liefdesrelatie met een Aziaat en andere vormen van racisme, homohaat en stereotypering die in de eerste periode van het matenverhaal schering en inslag zijn. Het boek voorziet ons ook van een sterk argument tegen de Amerikanen, die ons de les niet hoeven te lezen: ‘Terwijl zij de Indianen uitroeiden en de Negers lieten verkommeren hebben wij de Javaan tot welvaart gebracht.’ Deze formulering zal later nog vaak opduiken.

G.H. van Rossum schreef met *Groen is de Oetan* (1955) eveneens een protestants matenverhaal. Er zijn twee helden, een luitenant - ‘geen salonofficier’ - en een brenschutter. In dit boek bestaat een interessante taakverdeling tussen de dominee en de commandant: het is de herder die de soldaten vooral politiek een hart onder de riem steekt en de militair die Gods liefde bezingt. Net als bij Helmers, Hornman en Vermeulen is er verbittering over de manier waarop de Nederlandse pers over de soldaten schrijft als sadisten en kampongverbranders - een beeld van de verslaggeving in de media dat overigens niet in overeenstemming is met de werkelijkheid. Er is volstrekt geen begrip voor de Indonesiërs, vrouwen zijn onbetrouwbaar en planters geldbelust.

In de laatste matenroman uit de eerste periode, *Van afgeschreven zaken* door V.L. van der Eb (1967), is duidelijk een overgang naar de volgende periode te bespeuren. Braafheid en apologie zijn ver te zoeken. Nederlandse soldaten blijken kampongs te hebben uitgemoord en het belangrijkste personage, soldaat Wipper, doet zijn naam eer aan. Andere maten bezatten zich of slaan linkse taal uit over het kapitalisme, en de oud-verzetsman herkent veel van zijn idealen in die van de Republikeinse intellectuelen. Het meest opmerkelijk is de grote consensus over de reden van de Hollandse aanwezigheid: ‘voor God en de negotie’. Hier helpt geen ‘aal’ of commandant meer tegen. Anderzijds speelt het geloof nog steeds een belangrijke

rol. De visie van het boek wordt het best samengevat in Wippers laatste woorden (het loopt niet goed af met de maten): ‘Smerig verrot Holland. Rotvolk van hoeren en pooiers, van hoog tot laag verziekt door geldsief. Sterft lintjesbehangers, sterft grootkruisdragers, sterft in jullie drek. Ik ben negentien en wil voor jullie niet kreperen. Dat er een God is die jullie straft. Dat er een God is die jullie kronkelend door de hel zal jagen. Nee, dat er een God is die jullie uitperst tot een vlek vuiligheid die verdampt in deze hel, waarvan jullie niets weten. Maar dat Hij je pijn doet.’

Toch verbleekt veel van de kritiek van personages als Wipper bij die in de literatuur - waarmee ik niet wil betogen dat elke literaire benadering kritisch is.

In 1951 verschijnt W.F. Hermans' *Ik heb altijd gelijk.* Hoofdfiguur Lodewijk Stegman is een ex-luitenant die tijdens de politionele acties tot sergeant is gede-

gradeerd. Hij was van plan over te lopen naar de TNI, maar werd door een Nederlandse patrouille tegengehouden voor het zover kwam. Door voor te wenden dat hij een handeltje met de Indonesiërs wilde drijven (een motief dat in de matenromans pas decennia later opduikt), weet hij zijn straf te beperken tot degradatie wegens corruptie.

Aan het begin van het verhaal geeft Stegman zijn visie op het Indonesische avontuur: ‘Een vaderland dat te beroerd is geweest de krant goed te lezen, heeft het mij aangedaan. De meerderheid heeft mij gestuurd! Ze wisten van niets, maar ze deden het toch! Rust en orde herstellen, Soekarno halen. Want dan renderen onze suikerraffinaderijen en oliefabrieken beter!’ Dat het Nederlandse optreden door louter economische belangen werd ingegeven, is eveneens een motief dat in de matenromans veel later, namelijk pas bij Van der Eb, opduikt.

Datzelfde geldt voor de wijze waarop Stegman zich de Nederlandse militaire praktijken herinnert en daarbij expliciet een vergelijking met de Duitsers maakt: ‘Borghorst sloeg krijgsgevangenen die niets wilden zeggen met de bajonet op de palm van hun handen. Ramrev hield die oude hadji een brandende sigaret op zijn kruin. Westerling onderdrukte opstanden door van elke honderd man er tien dood te schieten. In Soerabaja begoten Javanen vrachtauto's vol vrouwen en kinderen met benzine. Gimberg is door de Duitsers opgehangen aan zijn tenen met ijzerdraad.’

Een tweede literaire roman, *Het laatste uur* van A. van der Hoogte (1953), speelt weer geheel in Indonesië. De verteller is geen militair, maar een gerechtelijke ambtenaar. De houding van de verteller tegenover het christendom is aanvankelijk negatief en studentikoos en doet daarin een beetje denken aan Vermeulens *Dagboek van een halve mens*, maar vlak voor zijn dood, na een ongeluk, laat deze ambtenaar zijn afwijzing vallen. In het sterke, traditionele standsbesef wijkt het af van het matenverhaal. Explicieter is ook het oordeel over de Indonesische bevolking: primitieve, aapachtige oermensen. Een indo-meisje dat met een Nederlandse soldaat wandelt, wordt ontvoerd, zwaar mishandeld en verminkt in een kampong en door een hele serie mannen verkracht, voor ze aan de gevolgen sterft, terwijl heel het dorp, mannen en vrouwen, hier zingend en dansend van getuige is.

De fundamentele kritiek op het Nederlandse optreden is dan ook niet afkomstig van de verteller, maar van een negatief personage, een labiele en corrupte joodse arts die later zelfmoord pleegt.

Jan Eijkelbooms ‘De terugtocht’ uit hetzelfde jaar is weer een soldatenverhaal, maar het verschil is opvallend. Koel en ironisch rept de verteller over bordeelbezoek en de verhouding die hij met een prostituée begint. Hij uit heftige kritiek op de blanke officieren die hun gekleurde ondergeschikten ophitsen tegen de Republiek. De distantie in deze novelle strekt zich uit tot de religie als de ‘atheïst’ onthult dat de veldprediker een verhouding heeft met een Indisch meisje.

Het verhaal ‘Wat gebeurde er met sergeant Massuro?’ van Harry Mulisch dateert uit 1957. Over de achtergrond van de sergeant die jaren na de overdracht in Nieuw Guinea versteent, vernemen we hetvolgende: ‘Uit het kamp was hij meteen vrijwillig in militaire dienst gegaan; zijn ouders waren allebei omgekomen. De hele jobsiade had hij meegemaakt: het oprollen van de Japanners, Linggadjati, de politiële acties, strafexpedities op Java en Sumatra... met Westerling schijnt hij ook nog iets te maken gehad te hebben.’ In verband daarmee vraagt de behandelende arts Mondriaan aan diens luitenant Loonstijn: ‘Wreedheden? [...] In 1948 ... op Celebes?’ Het antwoord:

‘Uit wreedheid van steen geworden, dokter? Wie zou er dan nog van vlees zijn.’ ‘Niet uit wreedheid - uit wroeging. Een soort proces... een wroeging die onder de drempel van het bewustzijn is gebleven.’ Mulisch geeft geen erg positief beeld van het Nederlandse optreden en introduceert bovendien het eerste geval van een Indië-trauma in de Nederlandse literatuur.

Antoinette Neijssels geeft in haar verhaal ‘Voltooid verleden’ (1957) een geheel ander beeld van de planter dan dat van de geldbeluste racist waaraan we gewend zijn. Deze man komt tijdens de dekolonisatie van verlof terug uit Nederland en vindt juist dat de officieren zich onbeschoft gedragen tegenover de inlanders. Hij is blij wanneer hij zijn trouwe bediende Amat terugziet, maar deze blijkt tot zijn verbijstering te sympathiseren met de Republikeinen. Als de bediende weggaat, kijkt hij zijn meester niet aan. ‘Dit is een afscheid’ denkt deze tot slot.

Bep Vuyk neemt in haar bundel *Gerucht en geweld* (1959) op een andere wijze afstand van het Nederlandse optreden. Zo uit een verpleegster die zelf door de Duitsers is gemarteld haar woede over het gebruik van gespleten bamboe om inlanders tot antwoorden te dwingen: ‘Die beesten, die beesten.’

In een ander verhaal vertelt Vuyk over twee Indo-neven die elkaar naar het leven stonden en aan verschillende kanten van de demarcatielijn vochten: ‘Tjalie en Didi waren even bezeten, wreed en bloeddorstig, maar Tjalie stond aan de goede kant volgens het Hollandse standpunt, en de andere werd gehangen. Tjalie was de held en Didi was de schurk, maar aan de andere kant van de lijn zou Didi de held en Tjalie de schurk geweest zijn’.

Net als Neijssels en Vuyk bericht Lea Morris meer van binnenuit - namelijk vanuit personages die het land goed kennen - in haar roman *En toch haten wij niet* (1961). Maar er wordt wel degelijk en hevig gehaat. Zo is er een Indonesische jongen die een blanke vrouw met een bajonet doodsteekt en vervolgens verkracht. Haar zoon is een Indo-soldaat die vanaf dat moment is ‘bezeten door die ene felle lust de gruwelijke wreedheden, begaan aan zijn rasgenoten duizendvoudig te vergelden.’ Hierdoor is hij meteen ook van zijn minderwaardigheidscomplex tegenover de blanken verlost. Toch vindt hij dat de Hollandse regering het land verkwanselt omwille van handelsbelangen en dat Indo's als hij daarvoor de prijs zullen betalen.

In A. Schneiders' *Langs het schrikdraad* (1962), een bundel samenhangende verhalen, krijgen we te maken met het perspectief van de officier (genre: corpsbal). In het verhaal ‘De kanonnen’ moet een oude man aanzien hoe een huisje en een karbouw, zijn enige bezit, bij een beschieting door de Nederlanders worden weggemaaid. De verteller en zijn medesoldaten staan erbij te kijken: hoe tragisch is het lot. De enige figuur die de sympathie van de verteller krijgt, is zijn Republikeinse ‘mede-intellectueel’ Salim, zoon van de gerespecteerde Republikeinse minister Agus Salim. Dat er niets moois tussen hen beiden groeit, is de schuld van de rigide Hollandse legerleiding en hun primitieve manschappen, verzucht de verteller in het verhaal ‘In de eigen kudde’.

Ook in A. Alberts' *Namen noemen* (1962) wordt met veel waardering over minister Salim gesproken. Bijzonder lakoniek schetst Alberts hoe men met het Republikeinse bestuur in Batavia onderhandelt over goederen en gebouwen. Verder houdt hij zijn visie voor zich. Hij maakt grapjes over de bureaucratie en ziet als een ware schelm kans zich met groot verlof naar Nederland te laten sturen. Zoals vaak bij Alberts staat het belangrijkste - in dit geval de kritiek op het Nederlandse optreden - tussen de regels.

Bedrogen door politici (1969-1985)

In 1969 deed Herman Wigbold in het tv-programma ‘Achter het nieuws’ een poging het Nederlandse optreden ter discussie te stellen. Hij kreeg prompt het hele land over zich heen. Tekenend is dat in dat jaar ook drie ex-soldaten een roman publiceren waarin zij hun ervaringen hadden verwerkt: J. Zwaan, J. Schilt en Jan Varenne. Deze auteurs zijn het in grote lijnen eens met de teneur van het programma: er zijn door Nederlanders dingen gedaan in Indonesië waarvoor men zich achteraf zou moeten

schamen. Het aanvankelijke idealisme van Zwaans hoofdfiguur Jaap Koornman slaat om in grote twijfel als hij de verhoormethoden van de I.V.D., de Nederlandse Inlichtingen-en Veiligheidsdienst meemaakt. Een majoor ziet de zaak zo: ‘Arme jongens. Pionnen op het politieke schaakbord in een verloren partij.’ En Zwaan vat het al direct samen: ‘In Indië had hij kennis gemaakt met barbaarse wreedheden, bacchanalen en erotische uitspattingen. Het ideaal van de tegenstander, de T.N.I., de nationale vrijheid, was hem te vertrouwd om het als misdadig te zien. De politici in Den Haag zijn dus niet alleen schuldig omdat ze het internationale diplomatieke spel hebben verloren en de Hollandse soldaten hebben laten vallen, nee, ze hadden die soldaten nooit naar Indië mogen sturen.’

Ook de belevenissen van de soldaten zelf worden kritisch beschreven. *Soldaat in Indië* is het eerste matenverhaal waarin niet alleen spannende belevenissen worden verteld, maar waarin vooral veel aandacht wordt besteed aan hoe warm en ver het was, dat ploeteren onder de tropenzon door de sawahs. Vooral als er weer een wagen vastliep in de modder, een brug was vernield door de regen of de TNI, bekakte officieren op hun glanzende strepen stonden en een collega

niet meer kon lopen vanwege allerlei hinderlijke ziekten. Vanaf 1969 zijn deze beschrijvingen schering en inslag.

Kritisch is in dit verband ook de anekdote waarin ten koste van verschillende mensenlevens een twintig meter hoge bamboe-stam wordt bemachtigd, alleen maar opdat Koornmans peleton de hoogste vlaggemast zou krijgen en de beschrijving van de rancuneuze manier waarop Nederlandse soldaten vlak voor de overdracht aan het vernielen, plunderen en brandschatten slaan.

Wat vooral opvalt is de manier waarop Koornman (ook in politiek opzicht) als een gezonde Hollandse jongen wordt afgeschilderd en zijn maten als de uitzonderingen. Dit betekent een duidelijke breuk met het matenverhaal uit de vorige periode en dat blijkt ook uit de manier waarop de orthodox-protestantse jongens het moeten ontgelden. Zij lijden aan kadaverdiscipline en knijpen de kat in het donker. Eén en ander doet al sterk denken aan de latere romans van Jan Wolkers.

Over de Indonesiërs is Zwaan wat minder negatief dan zijn voorgangers, zij het dat de gevangenen wel erg vaak jammeren en dat hun vrouwen als uiterst willig worden afgeschilderd. Met verontwaardiging registreert de verteller dat meisjes genieten van een omhelzing van een Nederlandse soldaat op hetzelfde ogenblik dat de rijstvoorraden van hun dorp worden verbrand en hun mannelijke verwanten worden gedood.

J. Schilt sluit in zijn *Soldaatje spelen onder de gordel van smaragd* aan bij Zwaan, maar hij is kritischer en maakt gebruik van literaire kunstgrepen in de constructie van zijn boek. Schilt duidt zijn hoofdfiguur slechts aan met ‘de soldaat’. Hij is een buitenstaander, afkomstig uit een ‘duur’ milieu is (zijn vader is directeur van een school), die iets begrijpt van politiek. Een beetje cultureel onderlegd is hij ook, al leidt dat niet tot negatieve waardeoordelen over de gewone maten zoals bij Vermeulen en Van der Hoogte. Verder bevat de roman alle ingrediënten van het matenverhaal: er is een laffe luitenant (corpsbal) en een toffe majoor (een ex-verzetsman, die net zo hard kankert als de jongens). De religieuze maten worden geplaagd en er wordt gemopperd op de privileges van de officieren en de grote afstand die de burgerij tegenover de gewone soldaten aanhoudt. Er is sprake van dronkenschap en hoerenbezoek en de hoofdfiguur doet er vrolijk aan mee.

Soldaatje spelen onder de gordel van smaragd is het eerste matenverhaal waarin de alomtegenwoordige corruptie ruime aandacht krijgt en nu eens niet is geconcentreerd op de Chinezen: de Aan- en Afvoertroepen jatten voedsel; de luchtmacht verpatst het, waardoor de soldaten rotzooi te eten krijgen. Ook Schilt beschrijft dat de soldaten plunderen, gevangenen martelen en ‘afschieten’. De hoofdpersoon vat het als volgt samen: ‘Het enige dat ik weet, is dat die hele Indië-politiek één vuile grote vieze smerige rotbende is.’ Volgens hem is de oorlog alleen goed voor ‘die rotkapitalisten.’

Bijzonder is de houding tegenover de tegenstander. Mocht de corpsbal in het verhaal van Schneiders slechts respect voor een intellectuele ministerszoon kunnen opbrengen, Schilts hoofdpersoon vindt de TNI'ers ‘best aardige jongens’. Voor overloper Poncke Princen daarentegen bestaat er geen enkel begrip: die wil men eigenhandig de strot afsnijden.

Ook *Eer de haan kraait...* van Jan Varenne wijkt in de literaire constructie af van het reguliere matenverhaal. Het boek bevat twee lagen: de belevenissen van hoofdpersoon Jenver in de Oost en een later commentaar van de verteller. Net als

Schilt vermeldt Varenne het gerucht dat onder de soldaten de ronde deed dat generaal Spoor zou zijn vermoord omdat hij ontdekte dat Nederlanders gestolen wapens aan het TNI doorverkochten. Kritischer dan Schilt en Zwaan is Varenne in de manier waarop hij de wederwaardigheden van zijn hoofdfiguur en zichzelf beschrijft. In het Jenver-verhaal vertelt hij over pogingen tot martelen en over een executie die zijn hoofdpersoon niet kan verhinderen, hoe graag hij dat ook wil. Ook dit is een nieuw element: in de tijd van toffe aalmoezeniers en fijne commandanten bleken die de soldaat uiteindelijk van het nut van zo'n executie te kunnen overtuigen. Varenne over die executies: ‘De oplossing was dood schieten of vrij laten. Er werden er vele doodgeschoten. Soms nadat ze de weg ergens naar toe hadden gewezen, soms speciaal op een truck, taken for a ride. Vaak ook gewoon mee op een patrouille, dan konden ze eerst nog wat mortierbommen dragen.’ Door Varennes eenheid zijn tussen de veertig

en vijftig gevangenen geëxecuteerd. Zijn conclusie luidt: ‘Nederlanders geplaatst voor een vergelijkbare situatie zouden evenveel procent kampbeulen opleveren als de Duitsers.’ (In 1993 zouden veteranen vanwege een veel minder negatieve vergelijking de auteur Graa Boomsma een proces aandoen.)

Varenne en Schilt zijn duidelijke exponenten van de teneur in de matenverhalen vanaf de tweede periode: ze zien zichzelf (zeker aan het eind van de jaren zestig wanneer ze hun herinneringen op papier zetten) meer als een soort jonge intellectuelen. De gemeen soldaat in de jaren vijftig daarentegen werd in het gunstige geval beschreven als een nuchtere volksjongen. Dit zou kunnen verklaren waarom er vanaf de tweede periode ook minder grote verschillen bestaan met de benadering van literaire auteurs.

In sterke mate geldt dit voor *De walgvogel* en *De kus* van Jan Wolkers (1974 en 1977). Het misdadig gedrag waarvan de verteller in de eerste roman zelf getuige is, maakt een incidentele indruk: als ‘vliegveldbewaker’ nam hij aan de echte acties geen deel. Nogal schematisch verdeelt Wolkers in *De walgvogel* de matenwereld in twee groepen. Er zijn gezonde Hollandse jongens als de verteller zelf, die in het exotische Indië de tijd van hun leven hebben en aan de andere kant de leptosome gluiperds, fanatiekelingen die alles willen afmaken wat bruin is, ook wel ‘gereformeerde en katholieke schijters’ genoemd omdat ze de autochtone geneugten in seks en voedsel versmaden. Slechts in *stijl*, dus niet in inhoud, is er verschil met het werk van de minder literaire auteurs, wat blijkt in de kernachtige manier waarop Wolkers de positie van zijn held omschrijft: ‘Wat wist een gewoon soldaat trouwens van politiek? Hij kon het vuile werk voor de boeven opknappen.’

In *De kus* verwoordt Wolkers deze stellingnamen nog eens, maar nu veel uitgebreider. Zo betoogt een voormalig soldaat over zijn vroegere maats: ‘Al die jongens, op degenen na die kapotgeschoten zijn of aan de syfilis weggerot, zijn ook allemaal van die onherkenbare middelbare heren geworden. [...] Ze doen net of ze padvinders zijn geweest. Maar als je het erover hebt dat we daar de boel behoorlijk overhoop geramd hebben of dat die of die kokkie je zo lekker kon afzuigen als je met haar onder de klamboe lag, daar willen ze niets meer van weten. Alles wat ze met hun lul of hun spuit gedaan hebben is taboe.’

De sappige verhalen van de veteraan zijn kortom dezelfde die we uit de matenromans kennen, hoogstens wat minder preuts geformuleerd. Zo besteedt Wolkers alinea's aan de al door Zwaan genoemde rancuneuze vernieling van het materieel dat aan de staat Indonesië moest worden overgedragen, of de verkoop daarvan aan Chinese handelaars: ‘Voor duizenden guldens. De laatste maanden hier zopen en vraten en naaiden we ervan. Het was een verworden troep.’ En wat deed Wolkers' held bij de bekendmaking van de overdracht? ‘Met z'n stengun en een paar flessen jenever is hij er in een drietonner vandoor gegaan. De weg op van Bandung naar Buitenzorg. Overal waar een post was van de TNI stopte hij en schoot zijn halve magazijn erover leeg. [...] Dan schoot hij die wachtpost finaal aan flarden. Ondertussen goot hij zich vol drank. Stomdronken kwam hij in Buitenzorg. Hij reed het gazon op van het paleis van de gouverneur-generaal, tuimelde uit de wagen en viel tussen de lotusbladeren aan de rand van de vijver in slaap. Daar vond de militaire politie hem naast zijn lege jeneverflessen. Drie maanden zwaar arrest. Maar hij was de held van die laatste koloniale stuiptrekking.’ Overigens heeft deze uitzinnige reactie meer dan

alleen anekdotische waarde; ze wijst vooruit naar het het motief van de shock-reacties waaraan personages uit de derde periode lijden.

Samenvattend zegt Wolkers' veteraan wat in de herinneringsliteratuur van de maten nog niet expliciet is geformuleerd: ‘Het is goed dat ik er toen niet zo over dacht. Dan had ik geen geweer in mijn poten kunnen houden.’

Toch zijn ook bij Wolkers de gewone maten nooit de werkelijke schurken. Zo beschrijft de veteraan hoe hij getuige was van de mislukte Westerling-coup in Bandung. ‘Lui van het KNIL. Het Nederlandse leger hield zich afzijdig. Hij had gedacht dat hij dat mee had kunnen krijgen. Ging mooi niet door. De jongens wilden alleen maar zou gauw mogelijk naar huis.’

Een volkomen andere benadering kiest Gerard Reve in zijn verhaal ‘Thuisfront’ (1977). Het lijkt erop of de volksschrijver een goed inzicht had in de fictie die tot op dat moment aan de dekolonisatie was gewijd. Prachtig is de manier waarop hij de hoe-warm-het-

was-en-hoe-ver-verhalen en de superieure houding van officieren tegenover hun simpele ondergeschikten op de hak neemt: ‘In de avond gingen de gesprekken, zelfs in het oerwoud, over God, de zin van het heelal en de kwaliteit van het eten. [...] Niemand behalve ik en enkele van mijn medeofficieren kocht de verrukkelijke schotels die de bevolking voor luttele dubbeltjes achter ons aandroeg en die bestonden uit een mengsel van gebakken rijst, vele soorten gebraden of gestoofde vis en in schijfjes gezoete noten: het geheel ruim aangemaakt met zeer hete kruiden [...] die men allengs als een weldaad begon te waarderen. De enkele malen dat ik iemand van de manschappen tot het proeven van al dit heerlijks had kunnen bewegen, waren altijd uitgelopen op gevloek’.

Een andere ironische en relativerende benadering zien we in F. Springers ‘De verovering van Bandung’ uit de bundel *Zaken overzee* (1977). In dit verhaal vertelt een puber hoe het gezin waarvan hij deel uitmaakt in de zomer van 1946 repatrieert uit Indonesië. Met twee vriendjes speelt hij op de ‘Ruys’ piraat en terug in Nederland blijven zij met elkaar corresponderen. In de zomer van 1949 treffen zij elkaar in het huis van een van hen, in het Overijsselse Lutten. Het gaat raar toe in Huize Bondosari. Tientallen voormalige KNIL'ers houden militaire oefeningen in de omringende bossen, waarbij de gastheer als commandant fungeert. Dit alles om gereed te zijn op het moment dat ‘Mister X’ het sein geeft om Bandung te veroveren. De verteller suggereert dat deze geheimzinnige X Westerling was, die op 23 januari 1950 de door Wolkers genoemde vergeefse coup pleegde - overigens zonder hulp uit Lutten. Rond Huize Bondosari blijkt namelijk al een half jaar niet meer te zijn geoefend; de buren hebben geklaagd over nachtelijke overlast van de militairen en de gastheer is overleden.

Pikant is hier dat een Nederlandse *diplomaat* als Springer oppert dat Westerling in ons land slechts gesteund werd door een handjevol operettesoldaten. Een geheel andere invalshoek, die aansluit bij die van Bep Vuyk, kiezen Lin Scholten en Loes Nobel in respectievelijk *Takdiran* (1977) en *Gebroken rijst* (1978).

Lin Scholten beschrijft haar eigen lotgevallen: de *pemuda's* vond ze eng, maar ook de barse manier waarop de *blanda's* executeren vervulde haar met weerzin. Loes Nobel beschrijft in het verhaal ‘De nachtmis’ hoe een Nederlandse soldaat aan het twijfelen wordt gebracht door het verborgen vuur in de ogen van een Republikeinse saboteur die hij heeft gearresteerd: ‘dat land, daar hoort hij niet thuis.’

Gait Wiersma hanteert in *Weerzien met Tikoes* (1978) eenzelfde (positief) plantersperspectief als Neijssels. Een jonge planter neemt, vergezeld van Nederlandse soldaten, polshoogte bij zijn verlaten plantage. De inlandse arbeiders en hun familie zijn verdwenen, maar na enige tijd proberen zij voorzichtig contact met hem te maken via Tikoes, een meisje op wie de planter vroeger zeer was gesteld. Ontwikkelt zich een tropenliefde die voorafschaduwt hoe straks blank en bruin in het nieuwe Indonesië eendrachtig zullen samenwerken? Nee, de jonge planter had de Nederlandse soldaten niet van zijn contact op de hoogte gesteld en die knallen haar neer.

Keuzen en trauma's (1985-1995)

Langzamerhand begint de thematiek naar diverse kanten uit te waaieren en de neiging tot onthullen, bekritiseren, dan wel verdedigen en schuld afschuiven vermindert sterk. Het matenverhaal is echter nog steeds een populair genre.

Ben Laurens publiceerde in 1986 de roman *Het peloton* en twee jaar later de bundel *De vreetpatrouille.* Hoofdfiguren in de roman zijn een soldaat en zijn pelotonscommandant, positieve helden die zich dan ook niet te buiten gaan aan seksuele en alcoholische uitspattingen, in tegenstelling tot andere militairen. Een saaie matenroman, zij het dat hier voor het eerst wordt gerept over twee voormalige SS'ers (‘goede soldaten allebei’). Zoals gewoonlijk bestaan de Indonesiërs in de omgeving uit gewillige baboes, hardwerkende koelies en djongos, allen zonder gezicht.

De vreetpatrouille is wat minder saai: in een spectaculaire slotscène genieten de Hollandse soldaten van een betaalde *gangbang.* Mét condoom, maar dat vinden zij geen bezwaar. Boeiend is ook het optreden van een IVD-man die zijn verhoren kracht pleegt bij te zetten met geïmproviseerde elektrische apparatuur. Als twee gevangenen desondanks niet willen praten, schiet hij ze opeens neer, tot schrik van de maten.

Hans Gerritsen, auteur van *De hinderlaag bij Sindoeradja* (1988), bracht het in Indonesië tot pelotonscommandant. Zijn boek is afstandelijker van toon en oordeelt (begrijpelijkerwijze) vriendelijker over officieren dan het klassieke matenverhaal. De contacten met een inlandse schone blijven zusterlijk, net als de relatie met Nederlandse verpleegsters. Van het seksuele gedrag van de ondergeschikten wordt niet eens gerept. Ook Gerritsen vindt de dekolonisatie-oorlog achteraf zinloos, maar door zijn afstandelijke benadering krijgt die mening iets abstracts.

In 1989 publiceerden twee voormalige hoofdredacteuren uit de provinciale pers hun gefictionaliseerde memoires: Ger Vaders en Gerrit Tulp.

Een deel van Vaders *IJsbloemen en witte velden* betreft zijn dienstplicht tijdens de dekolonisatie. Er is een man die tijdens een verhoor ontsnapt, maar de hoofdpersoon doodt hem niet, omdat het liederlijk gebral van de verantwoordelijke officier, die aan het verhoren veel genoegen beleeft, hem irriteert. Een andere keer laat hij zich toch dwingen een gevangene te mishandelen. Dat de individualiteit van de soldaat sinds de eerste periode sterk is verminderd reflecteert zich in het kritisch eindoordeel van Vaders: hij voelde ‘wrok tegen degenen die hem dwongen een smerig en zinloos handwerk te verrichten in een land waar hij niets te zoeken had en dat tegen zijn natuur inging.’ Anders dan de maten in Ben Laurens' *De vreetpatrouille* begrijpen deze bij Vaders niet waarvoor de veldtelefoon van de inlichtingendienst in het ‘kreunkamertje’ precies dient.

In Tulps roman *Marsbevel op Java* is Gerrit, type culturele maat, de protagonist - als oorlogsvrijwilliger afkomstig uit het verzet. We zien het gebruikelijke gemopper op het eten, het materieel, officiersprivileges en Den Haag en er wordt weer opgedraafd door trouwe tani's (de gekoesterde benaming voor de arme boeren) en rampokkende extremisten, opportunistische Chinezen, arrogante burgers, inhalige planters en fijne veldpredikers. *Marsbevel op Java* is in al zijn braafheid een anachronistisch boek - om in de termen van Wolkers te spreken: de gereformeerde schijter slaat terug. Een baboe grijpt zijn lid al meteen bij aankomst, maar Gerrit zal van deze faciliteiten geen gebruikmaken. De verteller verklaart dat uit zijn gedegen protestantse opvoeding, al is deze op zichzelf geen garantie, gezien het gedrag van zijn medesoldaten: ‘Als volkomen losgeslagen leefden die zich uit op een manier die in Nederland ondenkbaar zou zijn.’ Verrast is Gerrit als hij later verneemt dat de MID bij verhoren weleens mensen doodt en even duikt bij hem een analogie op met het gedrag van de Duitse bezetters. Anno 1989 ligt Poncke Princen nog steeds slecht, getuige de niet becommentarieerde beschrijving van radioluisterende maten: ‘Vooral overloper Princen heeft het hoogste woord en al luisterend ballen Gerrit en zijn maten soms de vuisten, als ze zijn gefleem horen om toch vooral oog te hebben voor de vrijheidsstrijd van de inheemsen. [...] Als we die kerel ooit in onze vingers krijgen.’

Nieuw is de grote waardering voor de autochtone cultuur, maar die verschilt van die bij Wolkers: ‘De mensen hier houden van symboliek en hebben ook een verbluffende kennnis van een beeldentaal, die de Europeaan volkomen vreemd is.’ Als hij Chinese dansen ziet, wordt Gerrit niet misselijk van zijn eigen begeerte, zoals de protagonisten van dominee Sytzen, maar meent dat: ‘hij de hier aangetroffen beschaving heel wat hoger schat, dan wat sommige uit de klei getrokken landgenoten zich tegenover inheemse bedienden als baboes en djongossen menen te kunnen veroorloven.’ Het klinkt een beetje als Gerard Reve, maar Tulp meent het serieus.

Nog anachronistischer doet de dit jaar verschenen roman *Loep* van L. van der Waal aan. De titel verwijst naar de achternaam van de hoofdpersoon en betekent dus niet dat de verteller door een genadeloos vergrootglas terugkijkt naar wat er een halve eeuw geleden gebeurde. Integendeel, de kritische benadering van Zwaan, Schilt, Varenne en Wolkers is volkomen afwezig en soldaat Loep is nóg veel braver dan de helden van Ben Laurens. Wat de politieke nuanceringen en de rol van de godsdienst betreft, lijkt *Loep* veel meer op de protestantse avonturenverhalen uit de jaren vijftig: eerder gemopper dan echte kritiek. Zo is Loeps baas een contactgestoorde beul voor zijn ondergeschikten, maar voor den duvel niet bang als het op vechten aankomt. Voor maten die weigerden een kampong plat te branden, heeft Loep begrip en hij wil ook niet dat er gemoord wordt, maar als het erop aankomt, schiet hij zelf met (verboden) dumdum-kogels.

Loep is religieus, houdt zelfs - bij ontstentenis van een echte aalmoezenier - een geïmproviseerde kerstpreek, maar valt er zijn medesoldaten niet mee lastig. ‘Meedoen en een beetje aanpassen’, raadt hij een zwaardere broeder aan die weleens gepest wordt en dit is het algemeen adagium.

Uiteraard vindt hij dat Indonesië onafhankelijk moest worden (maar eerst die moordlustige bendes verslaan) en ook hij rept over het martelen door de Veiligheidsdienst. De reden waarom er werd gemarteld geeft Van der Waal zelfs in zijn register: het ging om Indo's die niet bij een korps waren ingedeeld. Dan krijg je kennelijk dit soort excessen. Overigens zijn de inlanders en vooral de communisten en de aanhangers van de Daroel Islam weer als vanouds bloeddorstig.

Het lijkt erop of in de laatste periode de literatuur zich weer van de matenroman distantieert. Zoiets zien we tenminste in *De opstand* van M. Jacob (1986). De in Indonesische gevangenschap verkerende soldaat Gerrit Vermeer loopt weliswaar niet over - hij weigert om op de in zijn ogen misleide landgenoten te schieten - maar hij kiest wel de kant van de Republikeinse intellectuelen.

In 1989 verscheen een herziene versie van *De opstand* waarin de auteur zijn echte naam, Jacob Vredenbregt, gebruikt en bovendien overschakelt op de eerste persoon. De roman is nu duidelijker partijdig: zo laat Vredenbregt zijn verteller op een cruciaal moment een krantebericht lezen over de wijze waarop Nederlandse soldaten in Bali huishouden en vervolgens leest hij in een boek uit de gevangenisbibliotheek dat het in 1906 nog harder toeging. Het koloniale karakter van de politionele acties is voor hem dan zonneklaar.

De distantie tot de matenverhalen zien we al aan de hoofdpersoon Kerst in Graa Boomsma's *De idioot van de geschiedenis* (1986). Kerst lijkt een echte maat, een polderjongen die tijdens de oorlog in de illegaliteit zat. Maar Kerst is door zijn vader gedwongen naar Indië te gaan en wordt dan ook niet door gevoel voor avontuur of door subversieve gedachten van de werkelijkheid afgeleid: hij ervaart het leven aldaar als een shock. Het liefst raast hij rond op zijn motor, maar ook dat helpt niet. Zijn vrienden kunnen hem op het nippertje van een vluchtpoging weerhouden en voor het overige probeert hij zijn walging met jenever en baboes te verdoven. Zo murw is hij geworden dat hij het bevel opvolgt om een Indonesiër te doden terwijl dit volkomen tegen zijn overtuiging ingaat. Boomsma lijkt de (soms eenzijdig) kritische houding van de vorige periode als een inhaalmanoeuvre te beschouwen, want behalve dat hij Nederlandse oorlogsmisdaden behandelt, beschrijft hij expliciet ook gruweldaden die van de Indonesische kant zijn begaan.

De idioot van de geschiedenis eindigt kort na de terugkeer van Kerst, zodat we niet vernemen wat er verder met hem gebeurt. Het is verleidelijk om er Boomsma's verhaal ‘De Atjeh-knoop’ bij te betrekken, dat in 1995 verscheen. Hierin is sprake van een vader, Chris [sic], die zijn zoon in 1969 vertelt over traumatische beelden die bij hem opkomen naar aanleiding van wat een psychiater op de tv zei over het Nederlandse optreden. ‘Vietnam was een herhalingsoefening’, constateert die man die in 1977 relatief jong sterft en de jaren daarvoor onder psychiatrische behandeling blijkt te zijn geweest.

Het thema van de verborgen trauma's komt ook voor in de versie die A.F.Th. van der Heijden voor *Asbestemming* maakte van de Indië-passage uit het begin van het titelverhaal uit *Een gondel in de Herengracht.* De anekdotes over een soldaat die na

een eiervergiftiging in een luxe Javaanse villa wat tot rust mocht komen, een boeiend baantje heeft als chauffeur van radio-artisten en met zijn tamme klapperrat de dames bangmaakt, blijken nu deel van de levengeschiedenis van de overleden vader. Daaraan voorafgaand beschrijft de verteller hoe hij ooit een foto heeft ontdekt met daarop ‘losse lichaamsdelen, wolken darmen, afgehakte hoofden, wel vijf of zes’, slachtoffers van ‘revolutionairen’. Leden van het gezin van een kamponghoofd dat met de Nederlanders samenwerkte en die met de vader was bevriend. Wat de verteller pas na zijn vaders dood verneemt, is dat hij die nacht bij de kampong van zijn vriend op wacht stond. Waarschijnlijk heeft hij zich schuldig gevoeld aan diens dood. Deze ervaring, meent de verteller, zal hem - samen met de dood van zijn ouders, kort na elkaar in Holland - het trauma hebben opgeleverd dat hem in zulke comfortabele omstandigheden deed be-

landen. Eiervergiftiging dus als metafoor voor een trauma.

Ook in Hanny Groens roman *De Slavische mars* (1987) blijkt het trauma van de vader pas werkelijk na zijn dood. Zijn dochter heeft allerlei foto's, brieven en documenten uit Indië gevonden en aantekenschriften waarin de man in de loop der tijd zijn twijfels en wanhoop noteerde. Aan het eind van zijn leven wil hij zijn Indische ervaringen systematisch op schrift stellen, maar dan is het te laat. In verband hiermee merkt een vriendin van haar moeder het volgende op: 'Dat er zoveel soldaten gek geworden waren toen zij terugkwamen. Ze hebben teveel gezien.'

Meer van algemene aard is het Indië-trauma in *Vaders en zonen* (1990) van Ger Verrips. Deze auteur debuteerde overigens in 1972 met een titel waarin een dienstplichtig militair zich onttrekt aan Indië en vervolgens in een militaire psychatrische inrichting verschillende soldaten tegenkomt die onder de tropenzon gek zijn geworden. Uit een heel ander hout gesneden is het personage in *Vaders en zonen*: een *soldier of fortune*, tijdens de dekolonisatie officier en enige tijd gedetacheerd bij de inlichtingendienst. Geen maat derhalve, maar hij kankert net zo hard op de politici in Den Haag, de koloniale handelsdoelen, de ziekten en het slechte materieel als de manschappen. 'Een dumpgeneratie in een dumpleger', noemt hij hen. Het thema van *Vaders en zonen* is de mogelijkheid tot keuze, waardoor de schuldvraag verschuift van de regering in Den Haag naar elke individuele soldaat. Hierin is Verrips' verhaal verwant aan dat van Vredenbregt.

Een eigenzinnig geluid laat de roman horen over het tropenlibido: 'Ik herinner me dat ik na de oorlog in Holland altijd gelul hoorde over seks met baboes. Dat zijn verhalen van lui die graag de geile beer uithangen en dagdroompjes van lichtgelovige burgermannetjes.' Als hij zelf aanvechtingen kreeg, keek de man steevast naar de lelijke blote voeten van de baboe - een effectieve therapie.

Overigens is hij nu een fysiek wrak, paranoïde en verslaafd aan medicijnen en alcohol. Een soortgelijke veteraan zal in Verrips roman *Goed dat er geen hiernamaals meer is* (1994) zelfs een eind aan zijn leven maken, net als een vergelijkbaar personage in Koos van Zomerens roman *Het verhaal* (1986).

Bandjir. Vuurstorm over Java (1990) van Abram van Leeuwen, die zich graag bedient van zijn titel Prins van Lignac (op het televisiescherm geparodieerd in een creatie van Kees van Kooten), is een vreemd boek en zo mogelijk nog meer een anachronisme dan de matenroman van L. van der Waal, waarschijnlijk omdat hier gaat om een boek gaat dat zowel uit 1950 als uit 1990 dateert (een krantefeuilleton dat vier decennia later bewerkt is tot een boek).

Overigens hebben alleen de slothoofdstukken, 1/5 deel van het boek, met de dekolonisatie van doen. De voorgeschiedenis is een mengsel van de roman van Lea Morris en Hella S. Haasses *Oeroeg*: een Indonesische meester in de rechten krijgt vanwege zijn huidskleur geen passende betrekking en nadat een blanke vriendin hem afwijst, bekeert hij zich tot de radicale nationalistische beweging. Dan keert de broer van de blanke vriendin uit Nederland terug, een godvrezende jongeman die in het verzet heeft gezeten en bij de bevrijding van Java op de Japanners en de benden onze nationalist tegenover zich vindt. De jongeman belandt in een hospitaal, dat vervolgens door de communisten wordt aangevallen, maar hij wordt op het nippertje door onze nationalist gered. Zelf is deze hierbij door de communisten dodelijk gewond, maar dat mag de pret niet drukken: de twee mannen voeren nog een aantal fijne gesprekken.

Aan *Bandjir* zien we dat de ‘restauratie’ in de dekolonisatie-fictie niet beperkt blijft tot het klassieke matenverhaal. De meest geharnaste taal bezigt Van Leeuwen namelijk in zijn uit 1990 daterende inleiding: ‘de opgehitste Indonesische jongens verkrachtten onze meisjes van twaalf en dertien en sneden hun borsten af, zodat de laatste zoen versmolt in de laatste adem. Onze jonge mannen werden “getjinktjankt”: met kapmessen gehakt en de stervenskreet gesmoord door hun afgesneden geslachtsdelen in hun mond te proppen.’

Uiterst conventioneel zijn de stereotyperingen van inlanders als onderdanig, wreed en primitief en van de Chinezen als op geld beluste opportunisten. Conform de ouderwetse argumantatie heeft Nederland er volgens Van Leeuwen ook voor gezorgd dat er rust ontstond tussen de vijandige stammen die elkaar tevoren beroofden en vermoordden; de Hollanders hoeven zich m.a.w. niet te schamen voor het verleden:

‘Hier in Indië hadden de Nederlanders getoond waarin een klein volk groot kan zijn. Gedurende honderden jaren hadden duizenden Nederlanders een belangrijk deel van hun leven gewijd aan de opbouw van het rijk overzee.’

De broederschap van Tomas Ross is een politiek-historische thriller. Wat staat de lezer te wachten? De onthulling dat generaal Spoor werd vergiftigd omdat hij Nederlandse smokkel met de TNI ontdekte en dat zijn adjudant Aernout zelfmoord pleegde? Spionnage voor Indonesië? Internationale intriges? De ware toedracht in de zaak Westerling? Van dit alles een beetje: een agent van de Centrale Veiligheids Dienst ontdekt stukje bij beetje dat er een complot bestaat om via een coup Insulinde over te dragen aan de Federatieve Staten van Indonesië, die door gematigder lieden worden geleid dan de extremist Soekarno. Daarachter steekt een groep Nederlandse politici en zakenlui die banden onderhoudt met collega's uit Amerika en samen met deze ‘broederschap’ hun hoop vestigen op Westerling en generaal Spoor. Onder de andere sympathisanten bevindt zich (aldus Ross) de antirevolutionaire voorman Gerbrandy. Ross weet het oude gerucht dat generaal Spoor vergiftigd werd vrij aannemelijk te maken.

Bij de passage waarin Westerling de oude legende van de Ratoe Adil, de rechtvaardige verlosser, misbruikt om de brave vromen in de buitengewesten aan zich te verplichten, moest ik aan de kameropera *Westerling* (1995) denken, waarvoor Graa Boomsma het libretto schreef. Bij Ross heeft de Adil-passage een sterk anekdotische lading, een bewijs van de sluwheid waarmee Westerling in zijn ambities te werk ging. Voor een lyrische tekst is zo'n legende uiterst bruikbaar en Boomsma gebruikt hem dan ook als een van de kunstgrepen om Westerling boven de historische werkelijkheid uit te tillen als een exemplarische figuur die de speelbal wordt in de handen van vrouwe Clio. Een visie die overigens aansluit bij Boomsma's *De idioot van de geschiedenis* (in 1992 sterk herzien als *De laatste tyfoon*).

Al met al is er toch een duidelijk kenmerk van de meer literaire teksten uit het laatste decennium: als er iets ‘onthuld’ wordt, dan gaat het om groter wild dan een paar maten die een kampong platbranden; een politiek complot bijvoorbeeld, als in *De broederschap* van Ross. Het gedrag van de maten is immers al lang en breed aan de orde gekomen in de romans van Schilt c.s., maar ook en vooral in talrijke documentaires op radio en tv en in de kranten. Bovendien weet iedere Nederlandse bioscoopbezoeker die in 1993 de speelfilm *Oeroeg* heeft gezien, hoe Nederlandse militairen oorlogsmisdaden pleegden en op welke wijze die misdaden in de doofpot werden gestopt. In de bioscoopfilm *Tabee Toewan* die deze zomer zijn premiere beleefde, wordt dat bovendien allemaal nog eens op locatie uitgebreid door veteranen zelf verteld. Voor een literaire benadering is dit thema dus niet meer interessant. De auteurs kiezen derhalve voor de verbeelding van keuzen en trauma's van hun protagonisten. Ook tonen ze minder belangstelling voor de genoegens die maten met inlandse schonen onder de klamboe smaakten. Dat laatste geldt eveneens voor de recente matenverhalen, misschien omdat veertigers en vijftigers rond 1970 een ander beeld van hun erotische identiteit koesterden dan de overgrootvaders die op dit moment een fictionele versie van hun herinneringen aan het papier toevertrouwen.

Er is overigens met de huidige generatie matenromans - ik reken daaronder ook een boek als het prinselijke *Bandjir* - iets veel belangrijkers aan de hand: ze hebben een volkomen andere functie gekregen dan vroeger. Waarom leest *Loep* alsof het

manuscript vier decennia lang in een map heeft gelegen en vervolgens ongewijzigd naar de drukker is gebracht? Alsof al die informatie over oorlogsmisdaden en doofpotten niet bestaat? Omdat het auteurs als Van der Waals in eerste instantie niet meer gaat om een apologie over Hollandse jongens die als Canadezen een volk wilden bevrijden, of over onthullingen en een aanval op de toenmalige politici zoals later. Tegenwoordig zijn ze weinig meer dan leveranciers van verhalen die de veteranen telkens opnieuw willen horen van iemand die er zelf ook bij is geweest. Hoe warm en ver het allemaal was toen, waarbij ze natuurlijk moeten gniffelen als er hardhandig een rekening wordt vereffend met figuren als Wigbold. Zo krijgt het matenverhaal definitief het publiek dat het in principe eigenlijk altijd al heeft gehad: de lezers van jongensboeken en streekromans.

Anno 1995 heeft het thema dekolonisatie in de lite-

raire fictie eveneens de lezers op wie de onderhavige auteurs altijd hebben gemikt: de lezer die geïnteresseerd is in morele, ethische, politieke en andere problemen die uitstijgen boven de belevenissen van een peloton in de rimboe in 1948.

Literatuur:

A. Alberts, *Namen noemen.* Amsterdam 1962.
Joop van den Berg (red.), *De keerzijde van de medaille. Verhalen van nederlandse en indonesisiche auteurs.* 1945-1950. Den Haag 1982. (aangevulde herdruk, *Bersiap*, Den Haag 1992)
Marion Bloem, *Vaders van betekenis.* Amsterdam 1989.
Graa Boomsma, *De idioot van de geschiedenis.* Haarlem 1986.
(herzien, *De laatste tyfoon.* Amsterdam 1992)
Graa Boomsma, 'De Atjeh-knoop'. In: *De geest van lavendel.* Amsterdam 1995.
Graa Boomsma, *Westerling.* Amsterdam 1995.
Patrizio Canaponi [ps. van A.F.Th. van der Heijden], 'Een gondel in de Herengracht'. In: *Een gondel in de Herengracht.* Amsterdam 1978.
V.L. van der Eb, *Van afgeschreven zaken.* Hoorn 1967.
Jan Eijkelboom, 'De terugtocht'. In *Libertinage* 5, 1953.
Jan Eijkelboom, *Die andere oorlog.* Voorschoten 1989.
Paul Frische, *Indische jaren achter blik.* Amsterdam 1962.
Hans Gerritsen, *De hinderlaag bij Sindoeradja. Militaire acties op Java. 1948-1950.* Baarn 1988.
Hanny Groen, *De Slavische mars.* Breda 1987.
A.C. de Gooyer, *Met groot verlof.* Baarn [1952].
C. van Heekeren, *Uitgerekend. Een Indische roman.* Den Haag 1983.
Hans Helmer, *Dit volk is uw vijand niet.* Den Haag [ca. 1950].
W.F. Hermans, *Ik heb altijd gelijk.* Amsterdam 1951.
A.F.Th. van der Heijden, *Asbestemming*, Amsterdam 1994.
Wim Hornman, *De hele hap.* Amsterdam 1953.
M. Jacob [ps. van Jacob Vredenbregt], *De opstand.* Den Haag 1986. (ingrijpend herzien: *De opstand. Het relaas van een krijgsgevangene.* Amsterdam 1990).
Annafiet Jonker, *Als honden van stro.* Amsterdam 1991.
Anthony van Kampen, *De laatste leugen.* Amsterdam 1953.
Frank Keith, *Liefde en haat in de kampong.* Den Haag [ca. 1954].
Dirkje Kuik, 'De nachtcactus bloeit'. In *De nachtcactus bloeit.* Utrecht 1982.
Ben Laurens, *Het peloton.* Rotterdam 1986.
Ben Laurens, *De vreetpatrouille.* Rotterdam 1987.
Abram van Leeuwen, *Bandjir. Vuurstorm over Java. Een oorlogsroman die echt gebeurd moet zijn tijdens het drama in Indonesië.* Utrecht 1990.
Lea Morris, *En toch haten wij niet.* Assen [1961].
Jan Mulder, *Jacobs wapen.* Amsterdam 1991.
Harry Mulisch, 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?' In: *De versierde mens.* Amsterdam 1957.

Antoinette Neijssel, *Tussen gisteren en vandaag. Twee novellen.* Amsterdam 1957.
Loes Nobel, *Gebroken rijst. Indische verhalen.* Baarn 1978.
Annie Oosterbroek-Dutschun, *De verte roept.* Bussum 1951.
Gerard Reve, 'Thuisfront'. In: *Archief Reve 1961-1980.* Baarn 1982.
Tomas Ross, *De broederschap.* [Baarn] 1995.
G.H. van Rossum, *Groen is de Oetan.* Leiden 1955.
John Sapu, *De vuile was.* Rotterdam [ca. 1970].
Jan Schilt, *Soldaatje spelen onder de smaragden gordel.* Amsterdam 1969.
Lin Scholte, *Takdiran en andere verhalen.* Amsterdam 1977.
A.L. Schneiders, *Langs het schrikdraad.* Amsterdam 1961.
F. Springer, 'De verovering van Bandung'. In: *Zaken overzee.* Amsterdam 1977.
J. Sytzen [ps. van H. Jonker], *Niet iedere soldaat sneuvelt.* Leiden 1954.
J. Sytzen [ps. van H. Jonker], *Gods ravijn.* Leiden 1956.
J. Sytzen [ps. van H. Jonker], *Landgenoten.* Leiden [1957].
Gerrit Tulp, *Marsbevel op Java. Aan- en Afvoertroepen april 1946-juli 1949.* Bedum 1989.
Ger Vaders, *IJsbloemen en witte velden. Ger V. en een spoor van geweld.* Baarn 1989.
Jan Varenne, *Eer de haan kraait...Een serdadoe soesoe tussen de peloppers op Java.* Amsterdam 1969.
G.J. Vermeulen, *Dagboek van een halve mens.* Leiden 1951.
Ger Verrips, *Vaders en zonen.* Amsterdam 1990.
Ger Verrips, *Goed dat er geen hiernamaals meer is.* Amsterdam 1994.
Bep Vuyk, *Gerucht en geweld.* Amsterdam 1959.
L. van der Waal. *Loep.* Amsterdam 1995.
Gait Wiersma, *Weerzien met Tikoes. De weg van een theeplanter in de Preanger.* Franeker 1978.
Jan Wolkers, *De walgvogel.* Amsterdam 1974.
Jan Wolkers, *De kus.* Amsterdam 1977.
Koos van Zomeren, *Het verhaal.* Amsterdam 1986.
J. Zwaan, *Soldaat in Indië. De geschiedenis van een peloton.* Zwolle 1969.
J.M. Verhoog, *Herinneringsliteratuur betreffende het militaire optreden te land in Indonesië 1945-1950.* Den Haag 1989.
Joop van den Berg, 'Kemerdekaän 100% - honderd procent vrijheid...'. In: *Indische Letteren*, jrg. 3, nr. 1, maart 1988, p. 55-70.
Joop van den Berg, 'Van Japanse bezetting tot onafhankelijkheid. Kamp- en oorlogsboeken.' In: Rob Nieuwenhuys e.a. (red.), *Oost-Indisch Magazijn*, BulkBoek, jrg. 19 (1990), nr. 88, p. 51-54.
August Hans den Boef, 'Het tropenlibido. Literatuur, dekolonisatie en erotiek. Een overzicht.' In *Liber Amicorum Jacob Vredenbregt*, Leiden 1991, p. 83-102.

Liane van der Linden en Anneke Veldhuisen-Djajasoebrata

Zolang Semar en zijn zonen met ons zijn, kan het ons niet werkelijk slecht gaan
Indonesische agitprop

Een fakkel voor het volk

In het klassieke Javaanse wayangtheater heeft de nar Semar, bemiddelaar tussen de wereld van de mensen en die van de goden, drie zonen. Gareng, de oudste is kreupel. Hij heeft een neus als een knoedel en kromme armen. Zijn jongere broer Petruk is groot van postuur met een onbetrouwbaar gezicht waaruit een puntige neus steekt. De jongste, Bagong, is breed. Alles aan hem is breed, tot aan zijn ogen en zijn mond toe. Samen beschikken deze vier narren, deze 'begeleiders' (*panakawan*) over de kracht en humor om moeilijke situaties tegen een lachspiegel te houden; ze kunnen daardoor iedere gebeurtenis het hoofd bieden. Een oud Javaans volksgezegde luidt dan ook: 'Zolang Semar en zijn zonen met ons zijn, kan het ons niet werkelijk slecht gaan'. En dat was ook de achterliggende boodschap in '*Wayang Perjuangan* (het wayangverhaal over de vrijheidsstrijd), waarin Semar zijn zonen het Indonesische geschiedverhaal vertelt vanaf de komst van de Nederlanders in de 17e eeuw tot het uitroepen van de Republik Indonesia in 1945, die het begin vormde van een vier jaar durende vrijheidsoorlog.

Vadertje Semar en zijn zonen: Gareng, Petruk en Bagong (v.l.n.r.). Een buurvrouw, tuk op nieuwtjes, heeft zich bij hen gevoegd. (foto: Museum voor Volkenkunde, Rotterdam)

Het initiatief om het wayangtoneel in te zetten voor de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd werd genomen tijdens een jongerencongres te Madiun (Midden-Java) in 1947. Het schimmen poppentheater was van oudsher zeer geliefd bij het grote publiek dat destijds nog voor het overgrote deel analfabeet was en ook geen radio bezat. Wayang vormde dan ook een uitstekend medium om het Indonesische volk voor te lichten over reden en doel van de strijd. Semar en zijn zonen zouden jong en oud bekend maken met belangrijke figuren uit het eigen en uit het vijandelijke kamp. Tegen deze achtergrond werd *Wayang Suluh* gecreëerd. *Suluh* betekent fakkel en verwijst naar verlichting, in dit geval in de betekenis van voorlichting. Voor dit doel werden schimmenfiguren uit karton geknipt en beplakt

met krantefoto's van president Soekarno, vice-president Hatta, gouverneur-generaal Van Mook en van Schermerhorn, voorzitter van de speciale onderhandelingscommissie inzake Indië. Hoe simpel deze poppen ook waren, Wayang Suluh had succes. Het Indonesische ministerie van voorlichting gaf dan ook de opdracht om een verbeterde versie te vervaardigen. Zo ontstond Wayang Perjuangan met, zoals gebruikelijk was in het wayangtheater, uit buffelhuid gesneden poppen. Deze variant ging veel verder terug in de Indonesische geschiedenis en verhaalde over 350 jaar Indonesisch verzet tegen de koloniale overheersing, culminerend in een oorlog die de zo vurig gewenste vrijheid inluidde.

Vele partijen, vele standpunten

Wayang Suluh en Wayang Perjuangan kwamen beide op in een periode waarin politieke en militaire gebeurtenissen een complex krachtenveld vormden. Hierin waren talloze partijen te onderscheiden, met evenzoveel belangen. Aan de Nederlandse kant opereerden 'Indische' politici, mensen als Van Mook, geboren en getogen in Indië, die na de Japanse capitulatie ter plaatse overtuigd raakten van het einde van de kolonie, veroorzaakt door drie jaar Japanse en nationalistische propaganda. Voor hen was een geleidelijke dekolonisatie met de nodige garanties voor de Nederlandse economische belangen, de best haalbare optie. De meeste politieke leiders in Den Haag daarentegen beten zich vast in een herstel van de vooroorlogse koloniale orde. Bovendien wenste de Nederlandse regering in geen geval te onderhandelen met Soekarno en Hatta, die in het zadel waren geholpen door de Japanse bezetter en daardoor als collaborateurs werden bestempeld.

Om die reden was van Indonesische zijde de politicus Soetan Sjahrir als onderhandelaar naar voren geschoven. Sjahrir had ook voldoende gewicht om steun te krijgen voor een diplomatieke oplossing tegen de druk van een meerderheid in, die een onmiddellijke en onvoorwaardelijke onafhankelijkheid eiste. Honderd procent *merdeka* (vrijheid) werd vooral gepropageerd in het officiële nationalistische leger en nog sterker in de min of meer ongeregelde strijdgroepen. Tegenover al deze troepen stonden dan weer de Nederlandse militairen. Meer dan 150.000 dienstplichtige soldaten waren ingezet om, zo luidde de Nederlandse publieke opinie, Indië te bevrijden van een kleine groep Indonesische extremisten die zich in hun verschroeide-aarde-acties en voedselblokkades zelfs tegen hun eigen mensen keerden.

Aan Nederlandse zijde vochten de eenheden van het Koninklijk Nederlands-Indische Leger, die mordicus tegen *merdeka* waren, omdat de onafhankelijkheid van Indonesië het einde betekende van Indië, hun geboorteland en dus een regelrechte ingreep betekende in hun dagelijkse bestaan. En dan waren er de gewone mensen, Indonesiërs in al hun schakeringen naast Chinezen, Arabieren, Indo-Europeanen en Nederlanders, die ieder op een andere manier in het land geworteld waren, verschillende sociale posities en daarmee een ander gezichtspunt innamen.

In Wayang Suluh en Wayang Perjuangan werd echter maar één standpunt verwoord, het revolutionaire, en dat betekende een breuk met de klassieke wayangtraditie.

Het kwade dat geen goeds kent

Het schimmenspel zoals dat in Java en Bali al eeuwen wordt opgevoerd en een grote populariteit geniet, vindt haar inspiratiebron in de oude Indiase heldendichten Ramayana en Mahabharata. Beide geschiedenissen spelen zich af in de wereld van goden, demonen en mensen, maar het 'jongere' Mahabharata wordt geacht ook het verhaal van de voorouders van Indonesië te vertellen. Uit zowel het Ramayana als het Mahabharata zijn vele tientallen stukken ontstaan, waarin gemiddeld zo'n driehonderd figuren optreden, min of meer verdeeld over twee partijen; het goede kamp speelt rechts op het doek, hun tegenstanders links.

Van beide partijen zijn de belangrijkste poppen te herkennen aan hun karakteristieke uiterlijk en aan de stem waarmee de *dalang*, de poppenspeler, hen tot leven brengt. Zo heeft de behaagzieke koningin Banowati een koket en hoog stemgeluid, de held Arjuna spreekt op gedragen toon en met welgekozen bewoordingen en Bagong, de nar, stottert en stamelt. Voor de mindere rollen gelden meer algemene regels. Adellijke poppen hebben verfijnde trekken: geloken ogen, scherpe neuzen en gesloten monden. Ze zijn veelal uitgevoerd in de kleuren wit en goud. Demonen daarentegen zien rood, van onbeheersdheid en kwaadaardigheid. Hun neuzen zijn dik, hun mond is gevuld met slagtanden en hun bolle ogen puilen uit hun kas. Al deze uiterlijke kenmerken zijn ook gedetailleerd uitgewerkt in op filigrain lijkend beitelwerk, in fijne gaatjespatronen, waardoor een bijzonder schaduweffect ontstaat.

Wayangvoorstellingen worden immers van twee kanten bekeken. Vanaf de ene kant zijn de poppen te zien en aangelicht van achter het doek, hun silhouet. Dit gebruik verwijst ook naar de Indonesische kosmologie, waarin iedere waarheid tenminste twee kanten kent en het goede altijd het kwade in zich draagt.

Zo kijkt het publiek dat achter de poppenspeler zit naar de ‘goede’ poppen op de ‘goede’ rechterkant van het scherm. Voor de toeschouwers aan de andere kant van het scherm zijn de silhouetten van deze poppen te zien, maar dan op de linkerkant van het toneel op en dat is de kant die juist met het kwade geassocieerd wordt.

Wajang Revolusi, Djokjakarta 1948 (foto: Charles Breier/Nederlands Fotoarchief)

Bij Wayang Perjuangan werd deze nuance echter niet gezocht, zoals blijkt uit de kleurige maar bijna zonder perforaties uitgevoerde poppensets. Het publiek zat ook maar aan één kant van het wayangscherm en kreeg de Indonesische visie op driehonderdvijftig jaar koloniaal bestuur gepresenteerd. En dit was niet het enige waarin Wayang Perjuangan een uitzondering vormde op de klassieke wayang.

Naturalistische poppen, historische figuren

In de oude wayangverhalen worden de traditionele rollen vervuld door goden en demonen, koningen en prinsessen, boodschappers en narren. En voor zover de verhalen over mensen gaan, dan zijn deze gemodelleerd naar de goden- en demonenwereld. Vooral de Javaanse wayang kent zo'n stilering, waarin overigens verschillende accenten te herkennen zijn. De Middenjavaanse vorstenlanden met Yogjakarta en Surakarta als centra cultiveerden van oudsher eigen wayangstijlen. Nieuwe onderwerpen en veranderingen in kleur- en vormgebruik werden geïntroduceerd door professionele poppensnijders en poppenspelers, die meestal verwant waren aan de vorstelijke familie.

In de jaren '30 van deze eeuw verwierf de kunstenaar Raden Mas Sayid naam aan het hof Mangkunegara. Hij trad op als poppenspeler, publiceerde als een van de eersten over zijn vak en leidde een werkplats voor de vervaardiging van wayangpoppen. Daar creëerde Sayid *Wayang Sandiwara* (toneel), naturalistische poppen die eigentijdse verhalen verbeelden, zoals propagandaverhalen voor het

Japanse bewind. Zo'n verhaal werd meestal in drie uren verteld, van negen uur 's avonds tot twee uur 's nachts, in tegenstelling tot de klassieke opvoeringen die van zonsondergang tot zonsopgang duurden. Hierop voortbordurend introduceerde Sayid in de jaren '50 Wajang Perdjoeangan.

In die tijd functioneerde Indonesië weliswaar al enige jaren als onafhankelijke staat, maar Java was nog volop in beroering en er bleef belangstelling bestaan voor verhalen over de Verenigde Oostindische Compagnie, over de IJzeren Maarschalk Daendels, die op Java bekend stond als de Donderende Heer, over de Java-oorlog, de strijd om Atjeh, de opkomst van het nationalisme en de rol die de Indonesische leiders daarin vervulden. Over deze onderwerpen vervaar-

digde Sayid een speciale wayangset van ruim honderdtwintig poppen, met alle bekende historische figuren en een welgekozen doorsnee van het Indonesische volk: stevige boeren en boerinnen, goedlachse volkstypen, verfijnde dames en ambtenaren, jonge intellectuelen, vastberaden oude en jonge nationalisten, soms in burger, soms geheel of gedeeltelijk in militair tenue.

Een enkele keer voorzag Sayid zijn poppen van een naam, zoals in het geval van Pangeran Diponegoro, zijn geestelijke raadsman Kyahi Maja en zijn legeraanvoerder Sentot. Maar deze drie figuren nemen dan ook een speciale rol in de Indonesische historische annalen in, zoals Sayid met veel respect tot uitdrukking bracht in hun verfijnde schimmenpoppen. De dalang vertelde het bijbehorende geschiedverhaal en wellicht liet hij dan Semar het woord nemen.

De monoloog van Semar

'Het is het jaar 1825. De Hollanders hebben het op Java voor het zeggen. Sommige Javaanse edellieden doen uit eigenbelang met hen mee, maar anderen verzetten zich met kracht. Hun hart brandt. Hun Javaanse onderdanen moeten steeds meer belastingen betalen: personele belasting, grondbelasting, belasting op het erf, op het aantal deuren van hun huis, op karbouwen, koeien, paarden, op verhuizen, op het huren van land, op iedere tros bananen, iedere kip en elke sojaboon die op de pasar (markt) verhandeld worden.

Diponegoro, prins van Yogyakarta, lijdt mee met zijn volk. Hij heeft zich teruggetrokken uit het hofleven omdat hij niets met de Hollanders te maken wil hebben, noch met degenen die bij hen in het gevlei willen komen.

Op een dag is Diponegoro in een spelonk aan het mediteren. Ineens is daar een man als door een windvlaag aangedragen. "Ik kom met de opdracht u te roepen", zo spreekt de man. "Mijn gebieder is Ratu Adil, de Rechtvaardige Vorst, die wacht op gindse bergtop." De prins gaat met de man mee tot aan de voet van de bergtop, waar de boodschapper verdwijnt. Diponegoro kijkt zoekend om zich heen en ziet dan Ratu Adil, op de top in glans wedijverend met de zon. Intens licht beneemt Diponegoro het gezicht en hij ziet alleen de kleding van de Vorst: zijn tulband is groen, zijn sjaal rood en de rest van zijn kleren zijn wit.

"Luister", zo spreekt Ratu Adil, "ik heb u laten komen om u te zeggen dat u mijn leger moet aanvoeren in de komende strijd. Overweldig daarmee heel Java en als er iemand is die naar uw lastbrief vraagt, zeg dan dat het in de Koran staat. Laat hem daarin zoeken."

Diponegoro antwoordt: "Heer, ik kan niet voor u vechten, want ik kan geen doden zien..."

Maar Ratu Adil onderbreekt hem: "Het is de wil van de Allerhoogste die heeft besloten dat u de strijd moet leiden en niemand anders." De prins schrikt op van een hard geluid achter hem, alsof er iets breekt, alsof een er een steen op een aardewerken schotel valt. En als Diponegoro weer opkijkt is Ratu Adil verdwenen en de prins beseft dat het besluit gevallen is: hij moet de opdracht aanvaarden. Hij, die zo tegen oorlog en vernietiging is, geen mensen wil kwetsen laat staan doden, wordt de beroemde aanvoerder in de Java-oorlog, die duurde van 1825 tot 1830.

Zijn trouwste volgelingen zijn de krijgshaftige Sentot, zijn neef die zich tot een groot strateeg ontwikkelt, en zijn geestelijke leermeester Kyahi Maja. Maar ook de dorpshoofden uit de omstreken en de boeren erkennen Diponegoro als hun verheven leider. Allemaal dragen ze hem op handen vanwege zijn eenvoud en rechtschapenheid, zijn liefde voor de kleine man, voor de boeren die door hun dagelijkse werk het land welvarend maken.

Tenslotte eindigt de volksopstand, of beter gezegd de Diponegoro-oorlog in een overwinning voor het Nederlandse leger, ten koste van veel vernielingen van huizen, hutten en akkers, en van honderden doden, oude en jonge mensen, mannen, vrouwen en kinderen. Maar Diponegoro zelf, op wiens hoofd een beloning staat van 50.000 Hollandse guldens - een toen onvoorstelbaar hoge som geld, zeker voor de meeste Javanen die nog geen tien cent per dag verdienden - krijgt men niet te pakken. Slechts door een gemene list weten de Hollanders hem gevangen te nemen. Diponegoro wordt voor een vredesoverleg naar Magelang gelokt en daar bij aankomst overmeesterd en vervolgens verbannen naar het eiland Sulawesi, weg van zijn trouwe volgelingen. Daar sterft hij in 1856, ver van zijn geboortegrond, ver van de mensen die om hem geven.

“Geketend Indonesië”, 1947. Op de achtergrond een portret van Diponegoro, als voorvader van de revolutie (foto: Cas Oorthuys/Nederlands Fotoarchief)

Maar hij werd niet vergeten, in onze herinnering is hij altijd de vrijheidsheld van Java gebleven.’

Door Nederlandse ogen

Overigens stemt de rol van prins Diponegoro in Wayang Perjuangan en in breder verband in de Indonesische geschiedschrijving voor een groot deel overeen met het beeld van Diponegoro in de twintigste-eeuwse Nederlandse historiografie. Daarin staat hij te boek als de eerste Indonesische leider die het Nederlandse bestuur tot wankelen bracht.

Volgens historisch onderzoek kampte Java in het begin van de jaren '20 van de 19e eeuw met toenemende sociale onrust. De oorzaken hiervan waren slecht bestuur, een ontevreden Javaanse aristocratie die haar positie ondermijnd zag door het Nederlandse beleid, een ongelijk en onevenredig belastingsysteem dat door de Nederlanders was uitbesteed aan Chinezen en een groeiend banditisme onder boeren die zonder land waren gekomen. Hiernaast kwamen steeds meer islamitische leiders in verzet tegen de christelijke koloniale macht.

Het was deze onrust die de charismatische en religieus bevlogen Diponegoro in een duidelijk politiek en religieus programma wist te vertalen. Hij streed voor een herstel van de Javaanse cultuur, voor de waardigheid van de Javaanse adel, voor het herstel van de islam op Java en tegen de Europese invloed, tegen de macht van de ongelovige Nederlanders en de met hen samenwerkende ‘afvalligen’.

Het duurde vijf jaar voor Diponegoro en zijn aanhangers konden worden verslagen. De balans van die vijf jaar strijd was schrikwekkend. De oorlog had Nederland vijfentwintig miljoen gulden gekost, en dat voor een kolonie die wingewest moest zijn. Bovendien waren ter versterking van de Nederlandse strijdmacht vrijwel alle soldaten naar Java gestuurd, waardoor de politieke en strategische positie van Nederland elders in de archipel ernstig was verzwakt. Aan Nederlandse zijde kwamen ongeveer 15.000 militairen om, de meesten door uitputting, ziekten en verwondingen. De verliezen aan Javaanse kant waren meer dan het tienvoudige. Honderden dorpen

waren in brand gestoken en het bouwland lag er verwaarloosd bij. De Java-oorlog vormde het einde van een lange en indrukwekkende militaire traditie van de vorstendommen Yogyakarta en Surakarta. Ruim een eeuw later zou die traditie weer springlevend blijken, met Soekarno, Hatta, Soetan Sjahrir en met hun nationalistische voorloper H.O.S. Tjokro Aminoto, oprichter van de Sarekat Islam. Van al deze kopstukken sneed Sayid een minutieuze schimmenpop.

Een mal voor de Hollandse soldaten

Al liet Sayid de meeste van zijn figuren onbenoemd, voor Indonesiërs zijn ze onmiddellijk te herkennen als Haji Agus Salim, een van de belangrijkste nationalistische leiders, als de stedehouder van het Balische Ubud Tjokorde Gde Rake Soekawati of, zo te zien aan hun kleding, als regenten, boeren en koopvrouwen en strijders.

Van de tegenpartij vervaardigde Sayid een goed gelijkende generaal Van Heutz, wiens naam voorgoed verbonden is aan de onderwerping van Atjeh en een evenbeeld van de laatste gouverneur-generaal van Nederlands-Indië, Van Mook. Daarnaast bevat Sayids spel verschillende betreste VOC-ambtenaren, zó

uit Holland, met blozende kaken en stevige botten, een aantal zelfbewuste heren in wit tropenkostuum, zoals die in het twintigste-eeuwse bestuurs-en bedrijfsleven de toon aangaven, en een aantal getaande militairen met van die breedgerande cowboyhoeden die in de vorige eeuw gedragen werden in het Koninklijk Nederlands-Indisch Leger.

En dan zijn er de poppen van de Nederlandse soldaten die in 1947 en 1948 werden ingezet voor grootscheepse militaire operaties. Nederland sprak hierbij van politionele acties, Indonesië van militaire agressie.

Deze wayangpoppen zijn zonder uitzondering blond, gezet of lomp, heel blank, heel blauwogig en heel naïef. In de tekening van hun gezicht, hun figuur en hun houding lijken ze zo sterk op elkaar dat ze ondanks kleine verschillen duidelijk met een mal gemaakt zijn. Sayid heeft bij hen geen enkele poging ondernomen om tot een individuele karaktertekening te komen en dat staat in scherp contrast met zijn kunstzinnige verbeelding van de Indonesische tegenspelers en zelfs van de decorstukken, de geweren, pijlen, geblakerde bomen en een lessenaar met een glaasje water voor de redenaar. In al die figuren is de scherpe blik van de maker onmiskenbaar aanwezig en daarin laat Sayid zich ook kennen als een kunstenaar die zeer betrokken was bij het Indonesische volk en zijn onafhankelijkheidsstrijd.

Nederlandse soldaten tegenover jonge Indonesiërs, die vastbesloten zijn om voor hun onafhankelijkheid te vechten. (foto: Museum voor Volkenkunde, Rotterdam)

Deze bijzondere set poppen werd in de jaren '60 aangekocht door het Museum voor Volkenkunde Rotterdam. Maar door de Nieuw-Guineakwestie waren de Nederlands-Indonesische betrekkingen zo verslechterd dat een tentoonstelling over de Indonesische visie op de dekolonisatie destijds ondenkbaar was. Zo'n expositie werd pas samengesteld in 1990: *Wayang Revolusi*, een multi-mediapresentatie met Sayids schimmenpoppen, historische beelden, muziek, ingesproken teksten en videobeelden van een voor deze gelegenheid opgenomen Wayang Revolusi-opvoering, gespeeld door de inmiddels overleden Nederlandse dalang Rien Baartmans. Tijdens de opening van deze tentoonstelling vroegen Indonesische gasten welke *pakem* gebruikt was. Een pakem is zoveel als het script waarop de poppenseler zijn verhaal baseert, maar in het geval van Wayang Perjuangan was nooit iets op schrift gesteld. Ondergetekenden, Indonesië-conservator en historica, lieten zich dan ook leiden door de specifieke samenstelling van Sayids poppenspel en bewerkten verschillende historische bronnen over verzetsstrijders als Diponegoro, de Atjehse Cut Nya Din,

Soekarno en anderen tot een fictief script in wayangstijl. Op basis daarvan bracht Rien Baartmans Wayang Revolusi tot leven:

De laatste scène

‘Het is de derde maand van het zonnejaar en het evenwicht in de natuur is verstoord. De aarde beeft. Er valt geen regen en als het al regent, dan is het niet op de goede tijd, zodat bomen en planten verdorren tot op de wortel. De dieren des velds lopen wezenloos rond zonder te weten waarheen. In de veschrikkelijke hitte zoeken zij tevergeefs naar een geen plekje schaduw en vallen zomaar dood neer, de een hier, de ander daar. Veel

van het gewas op de akkers wil niet groeien en sterft door gebrek aan water. Hierdoor ontstaat een grote schaarste aan voedsel. Veel mensen komen in nood en overal zijn dieven, die om in leven te blijven voor geen misdaad terugdeinzen.

Ibu Pertiwi, Moeder Aarde, is diep teneergeslagen. Oorlog teistert het land. Gezinnen worden ontwricht, hun huizen worden door mortiervuur vernield, links en rechts vliegen wanden van gevochten bamboe door de lucht. Er weerklinkt geluid van kleine kinderen in angst. Hun ooms en grote broers hebben het dorp verlaten om zich aan te sluiten bij de strijders voor de onafhankelijkheidheid van hun land. Soms zijn ze gewapend met op de Japanners buitgemaakte vuur-of steekwapens, soms beschikken ze alleen over hun eigen kapmes of een messcherp gepunte bamboestaak, waarmee ze zich in hun fel en jeugdig enthousiasme onverslaanbaar wanen.

Wie zal ze aanvoeren? Dat zijn zij, die als Peta-officier eerder een militaire training hebben ontvangen, weliswaar van de gehate Japanse bezetter, die zoveel ellende, honger en armoede bracht, maar evengoed. Hoe zijn ze gekleed? Ach, onze nog zo jonge Republiek is nog niet in staat om een leger erop na te houden zoals in de oude wayangverhalen staat beschreven: “De tooi van de strijders schitterde als de bladeren van palasa-bloem wanneer hij op z'n mooist staat. De mannen marcheerden in volmaakte orde, ingedeeld naar rang en afdeling. Zij die in het geel gekleed waren, leken met elkaar wel een zwerm kanarievogels. De mannen met zwarte uniformen zagen eruit als een troep op kadavers azende kraaien en zij die in het wit gekleed waren, leken op een troep reigers, neergestreken in een pootklaar rijstveld. Vaandels en wimpels van velerlei soort wapperden in de wind als duizend kronkelende rupsen of duizend bloedzuigers die zich en masse door het water voortbewegen.” Maar nee, onze strijders, onze helden waren gekleed in wat ze maar bijeen konden rapen: zo leken sommigen op echte militairen, maar anderen hadden slechts hun burgerkloffie aan, of hun boerenpak. Maar hoe komt het dan dat je hen toch herkent als leden van één leger?

Omdat eenzelfde fierheid uit hun ogen straalt, eenzelfde wens uit hun blik spreekt, om alles te geven, zoals de ons allen bekende Eed der Jongeren uit 1928 luidt, toen het eerste nationale jeugdcongres plaatsvond waar jongeren uit alle delen van Indonesië bijeenkwamen om het vuur van het nationalisme uit te dragen, toen leden van de groep Jong Java, Jong Celebes, Jong Ambon en nog veel meer groepen elkaar bezwoeren: Eén land, Indonesië, Eén volk, het Indonesische, Eén taal: het Indonesisch!’

Epiloog

Hiermee is het verhaal nog niet afgelopen. Al tijdens de voorbereidingen voor de tentoonstelling Wayang Revolusi bleek namelijk dat in Indonesië zelf geen enkele Wayang Perjuangan-set bewaard was gebleven en ook Wayang Suluh is alleen in het buitenland te zien, in het Museum für Völkerkunde in Wenen. Aan deze vreemde situatie, die ook in Indonesië als hoe langer hoe onbevredigender werd ervaren, zal nog dit jaar een einde worden gemaakt en wel ter gelegenheid van de 50-jarige viering van de Republik Indonesia.

In dit kader wilde het gemeentebestuur Rotterdam zijn zustercollege in Jakarta een toepasselijk cadeau aanbieden. Jakarta, zo bleek informeel, zou het op prijs stellen een versie van de expositie Wayang Revolusi te ontvangen, bestemd voor het Wayangmuseum aldaar. Op verzoek van B en W heeft het Museum voor Volkenkunde dan ook een aangepaste fototentoonstelling samengesteld, zonder daarin Sayids poppen te verwerken. Die worden op dit moment in Indonesië nagemaakt in opdracht van het Festival Indië/Indonesië dat aan het einde van dit jaar in Den Haag zal plaatsvinden. Na de jubileumopvoering van het dekolonisatieverhaal wordt de duplicaatset alsnog aan Indonesië geschonken en daarmee krijgt Wayang Revolusi als gemeenschappelijk cultureel erfgoed de plaats die het toebehoort, in een Nederlands en in een Indonesisch museum.

Voorzetsels

Voorzetsels
Op hun gezichten kleven de resten van broers of zusters, of geen broers of zusters, in ieder geval de resten van vader of moeder, opa en oma die nog in de vouwen van hun stemgeluid vastzitten. Van hun gezichten is de oorlog afgestoft. In hun gezichten laat je de wereld los. Achter hun gezichten worden de jaarringen van eenzaamheid niet meer geteld, hoogstens door een foto in scène gezet. Met hun gezichten plakken ze de spiegel van zelfbeeld af. Van hun gezichten is de achterkant van de geboren overgebleven. Achter hun gezichten is het lichaam gestrand; van de kou, van de honger, van het wachten. Achter hun gezichten hebben ze gele broeken aan en blauwe sokken, lang haar en een rode blouse. Ze gaan niet dood. Ze doen hun kimono aan en hun schoenen uit. In hun gezichten zijn de kwinkslagen van een hele dag verdwaald, soms opgesloten. In hun gezichten vliegt een meeuw in een te klein vertrek. In hun gezichten is de versiering van de regen te zien.

Tochtvelden Willem Broens

Quote
Josje Kraamer

Nieuwe uitgeverij Vassallucci

Vassalluci is de naam van een nieuwe uitgeverij die in dit najaar haar eerste boeken (fictie en non-fictie) op de markt zal brengen. Nou ja, *nieuw*: eigenlijk is Uitgeverij Vassalluci al in 1985 opgericht door Lex Spaans en Michel Vassalluci. Uitgeverij Vassalluci (gespecialiseerd in het uitgeven en distribueren van kunstboeken) was een imprint van de ook door Spaans en Vassalluci opgerichte uitgeverij De Woelrat, later opgegaan in Arena.

Michel Vassalluci overleed in maart 1994 aan de gevolgen van aids. Lex Spaans en Oscar van Gelderen vertrokken eind 1994 bij uitgeverij Arena en beginnen nu voor zichzelf. De door hen gekozen naam is een eerbetoon aan de jong gestorven en charismatische Michel Vassalluci. De eerste uitgave van de nieuwe uitgeverij is een vriendenboek over de overleden uitgever, met bijdragen van Lex Spaans en Oscar van Gelderen zelf, maar ook van (onder meer) Rudie Kagie, Josien Laurier en Michel Maas.

De nieuwe uitgeverij zal voorlopig vierentwintig boeken per jaar doen verschijnen. Het is de bedoeling veel Israelische, Zuidamerikaanse en Franse schrijvers uit te geven, maar de Nederlandse literatuur zal niet worden verwaarloosd. Er verschijnt een reeks gebonden boeken, waarin Nederlandse en vertaalde fictie wordt ondergebracht. De eerste aanbieding bevat onder meer een roman van Chaja Polak (haar roman *Stenen halzen* werd vorig jaar nog uitgegeven door Arena), Kees Quirijns (die van Prometheus komt) en Johan Schaafsma (ook ex-Arena). In het voorjaar van 1996 verschijnen de eerste debuten, van Floor Peters en de Marokkaan Abdelkader Benali. Daarnaast komt er een non-fictie paperbackreeks waarin titels zijn ondergebracht die inspringen op actuele en trendgevoelige thema's. Zo verschijnt er van Marjolein Rotsteeg een boek over travestie (onder de titel *Cherchez la femme*) en beschrijft Ahmet Olgun in *Contouren van de Nederlandse getto* wat zich aan de onderkant van onze samenleving afspeelt.

Ook introduceert Vassallucci een nieuw literair én glossy tijdschrift: Ciao Bella! In de redactie zitten uitsluitend vrouwen (wat zeker niet wil zeggen dat het tijdschrift uitsluitend voor vrouwen is bedoeld): Désanne van Brederode, Elsbeth Brouwer, Josien Laurier en Lucy Th. Vermey. Het eerste nummer verschijnt in maart 1996.

Filosofische thriller

Geerten Meijsing publiceerde onder het pseudoniem Joyce & Co bewonderde, maar niet altijd even toegankelijke romans: *Erwin*, *Michel van Mander* en *Cecilia.* Na deze trilogie volgde, onder zijn eigen naam, de ‘tweedekker’ over de liefde *Veranderlijk en wisselvallig* (1987) en *Altijd de vrouw* (1991), gevolgd door de spraakmakende ‘sleutelroman’ *De grachtengordel* (1992). Het is verleidelijk om bij dit laatste boek die passages waarin Meijsings *alter ego* Provenier terugblikt op zijn literaire carrière strikt autobiografisch te lezen. Wat te denken van bijvoorbeeld het volgende citaat: ‘Het had bij zijn eerste trilogie moeten blijven, hij had zichzelf

overleefd - altijd het pijnlijkste lot dat een kunstenaar kan overkomen. Zij die het dodesuur van het genie overleven, worden charlatans, ppoiers van hun vroegere vermogens, schimmen van zichzelf. Zijn kunst had hij beter gediend door er een punt achter te zetten en haar de rug toe te keren: maar zulks vereiste nog veel groter moed dan een nieuw tableautje op te zetten, bleek aftreksel van de voormalige kracht. Door deze knieval voor het publiek - hield hij zich niet in de coulissen gereed. bepoederd en bepruikt, om op te draven zodra een open doekje getrokken werd? - had hij zich definitief gewonnen gegeven.' Geerten Meijsing heeft zijn pen echter niet laten verdrogen en maakt evenmin een knieval voor het publiek; hij keert terug als 'moeilijk' en 'filosofisch' auteur. Zijn roman *De ongeschreven leer*, al eerder aangekondigd te verschijnen in mei, wordt nu gepresenteerd op 26 oktober as. en belooft de nodige stof tot overpeinzing te bevatten. Zo komen zulke vragen aan de orde als: Is de ziel onsterfelijk? Hoe is de wereld geschapen? Wat

weten we eigenlijk? Het wordt een roman met noten en Meijsings uitgever (AP) voegt er op eigen initiatief een ‘Kaart met leestips’ bij, voor de lezer die het allemaal niet meer zo goed kan volgen.

Derde deel ‘Tandeloze tijd’

A.F.Th. van der Heijden verraste in 1990 vriend en vijand door niet met het derde deel van zijn cyclus *De tandeloze tijd* op de proppen te komen, maar met het vierde: *Advocaat van de hanen.* Nu, vijf jaar later, gaat het gat dat in 1990 ontstond, gevuld worden: deel drie verschijnt in de aanstaande novembermaand. En maar meteen in de vorm van twee boeken (‘het doublet van A.F.Th.’ zoals de uitgever trots meldt). Deel 3, eerste boek heet *Het Hof van Barmhartigheid*, en het tweede boek heet *Onder het plaveisel het moeras.* Beide boeken tellen het kloeke aantal van 512 bladzijden; in totaal telt deel drie dus 1024 pagina's!

Ook hier denkt de uitgever aan de arme lezer: voor wie de weg kwijt is in de cyclus verschijnt er een informatieboekje: *Groepsportret. Wie is wie in De tandeloze tijd van A.F.Th.*. In 48 bladzijden vat Anthony Mertens het leven van 1950 tot 1985 van Albert Egberts chronolgisch samen, beschrijft beroemde routes door de gevarendriehoek Geldrop-Nijmegen-Amsterdam en verschaft een uitgebreid ‘who's who’. Ook dit informatieboekje verschijnt in november.

[Nummer 229]

Voorwoord

In dit nummer staat het werk centraal van Kurt Schwitters, dadaïst-constructivist, schilder-schrijver, grafisch vormgever en, ver vòòr Andy Warhol en Jeff Koons, oprichter en enig aandeelhouder van zijn eigen kunstbedrijf: MERZ. Schwitters doorkruiste met zijn werk zowel fysische als literaire en kunsthistorische grenzen. Zijn oeuvre omvat zowel klankpoëzie als typografische sprookjes, avant-gardistische collages en traditionele landschap- en portretkunst; op zijn zwerftochten deed hij een veelvoud van Europese landen, waaronder Nederland, aan. Dit nummer bevat, naast essays over Schwitters' kunstopvatting en poëzie, onder meer bijdragen waarin wordt ingegaan op Schwitters' bekende ‘Dadaveldtocht’ door Nederland en op zijn relatie tot Theo van Doesburg. Met als extra's een vertaling van enkele gedichten van Schwitters in het Fries en een verslag door stemkunstenaar Jaap Blonk van zijn belevenissen met de uitvoering van de befaamde *Ursonate.*

Niet geheel toevallig verschijnt dit BZZLLETIN-nummer in de maand waarin ook een nieuwe vertaling verscheen van teksten van Schwitters door de gastredacteur van dit nummer, Jan Oegema.

Tot slot: trouwe lezers zullen hebben bemerkt dat het register van de jaargang 1994-95, gewoonlijk afgedrukt in het septembernummer, daar dit keer ontbrak.

Produktie-technische redenen maakten het noodzakelijk het register af te drukken in dit nummer.

Kurt Schwitters
Ik en mijn doelen

‘Alleen Kurt Schwitters kan over Kurt Schwitters schrijven.’ Aldus Kurt Schwitters. Indachtig deze woorden lijkt het gepast hemzelf deze special te laten openen. Dat gebeurt met een programmatische tekst uit 1930, ‘Ik en mijn doelen’. Schwitters heeft veel van dergelijke teksten geschreven. Als geboren koopman begreep hij dat een nieuw produkt veel voorlichting en reclame nodig heeft. Die gaf hij dan ook in ruime hoeveelheid. Hij greep iedere gelegenheid aan om het hoe en waarom van zijn kunst uit te leggen. In verhalen, manifesten of polemieken, Schwitters was onophoudelijk in de weer om Merz aan de man te brengen. ‘Ik en mijn doelen’ biedt een heldere en compacte samenvatting van wat Schwitters betoogd heeft sinds hij in 1919 de moderne kunst ontdekte en met Merz begon. Bovendien geeft hij hier voor het eerst een uitvoerige beschrijving van de ‘Merzbau’, een alsmaar veranderend collagekunstwerk dat gaandeweg zijn hele woonhuis in Hannover in beslag nam. De Merzbau bestond uit allerlei grotten en nissen die onderling met elkaar in verbinding stonden en waarvoor Schwitters in zijn huis zelfs plafonds, ramen en balkons sloopte. Schwitters beschouwde de Merzbau als zijn levenswerk. In 1943 ging het teloor tijdens een geallieerd bombardement.

‘Ik en mijn doelen’ is een van Schwitters' meest dramatische teksten. Schwitters voelde dat het met Duitsland niet de goede kant op ging. Het was gedaan met de mooie vrijheid van Weimar, een vrijheid waarvan hij volop genoten had en die hem net als zo vele andere kunstenaars de kans had gegeven de vleugels breed uit te slaan. Maar nu verhardde zich het politieke klimaat, in de straten werd al met scherp geschoten. Dat verklaart de zorgelijke en gespannen toon van het stuk. Meer dan ooit voelde Schwitters de noodzaak om temidden van de politiek waanzin te wijzen op de helende kracht van de kunst.

Schwitters' oproep was vergeefs. In 1934 verliet hij voor het eerst voor lange tijd zijn moederland, na een aanvaring met een nazi-kunstbons. Dat was bij de festiviteiten rond de Italiaanse futurist Marinetti, die het onder Mussolini tot minister had geschopt en in 1934 in Duitsland een feestelijk onthaal kreeg. Toen het Schwitters bij die gelegenheid te machtig werd, stevende hij op een van Hitlers kunstfunctionarissen af en riep: ‘Ich liebe dich, du Kulturvolk und Freude! Wirklich, ich liebe dich. Du glaubst ich bin es nicht wert deine Kammer zu teilen, deine Kulturkammer für Kraft und Volk, ha? Auch ich bin ein Idiot und ich kann es beweisen.’

[Jan Oegema]

Waarom zal ook ik niet een keer over mezelf schrijven, zelfs wanneer niemand mij daar op deze plaats om vraagt. Ik ben niet ijdel, omdat ik de belangeloosheid van alle dingen ken. Ik schrijf hier slechts om een gemeenschappelijk antwoord te geven aan al diegenen die steeds weer naar het hoezo en waarom vragen, bijvoorbeeld waarom de ‘viooltjes’ uiteindelijk totaal anders geworden zijn dan in het begin was gepland, **want ik ben zelf zo'n viooltje** dat met opzet in het verborgene bloeit, omdat ik ervan overtuigd ben dat ik daar lekkerder ruik.[1.]

Oorspronkelijk wilde ik als ‘viooltje’ slechts een verzameling nieuwe gedichten en verhalen uitbrengen, om al die mensen die altijd vragen waar je mijn nieuwste dingen kunt kopen daartoe de kans te geven. Nu u weet dat u iets kunt kopen, zult u vast niets meer vragen, **want men vraagt gaarne, maar koopt ongaarne**. Maar waarom zou ik altijd alleen aan anderen denken en anderen een plezier doen; je hebt als kunstenaar zelden gelegenheid om iets te publiceren. **De wereld is vergeven van partijen**, en iedere partij vindt de kunstenaar die iets anders belangrijk vindt dan haar program ongetalenteerd. **Iedere partij ontkent het innerlijke bestaansrecht van de kunst wanneer ze niet voor haar program meestrijdt** of haar op welke andere manier dan ook ter zijde staat bij het realiseren van haar program. **‘Het effect zoeken’** is nu het devies, de kunst echter heeft het beschouwelijke nodig van het **‘zich verdiepen’**, kunst wil scheppen en als ze effect wil hebben, dan enkel door het feit dat ze bestaat. ‘Ja, maar waarom zou u niet tegelijkertijd het effect zoeken?’ vraagt de partij me, en denkt daarbij aan een groots opgezette propagandacampagne die ik voor haar ideeën moet ontwikkelen om daarmee mijn bestaansrecht als kunstenaar te bewijzen; maar ik weet dat je slechts één doel bij een kunstwerk kunt hebben, en **de kunst is me veel te waardevol om als werktuig misbruikt te worden**; persoonlijk houd ik me liever verre van de politieke actualiteit.

Ik hoop dat de tijd ook zonder mij politiek kan voortbestaan, terwijl ik er daarentegen heel zeker van ben **dat de kunst mij voor haar ontwikkeling nog nodig heeft**. Kunst is een wonderlijk ding, ze heeft de kunstenaar voor de volle honderd procent nodig.

Het kunstwerk is zoals iedere eenheid **niet een optelsom, maar een toestand,** zoals een chemische stof niet de optelsom van zijn elementen is. H_2O duidt slechts op de constante verhouding van 2 delen waterstof en 1 deel zuurstof. Het duidt erop dat 2 delen waterstof en een deel zuurstof steeds in evenwicht zijn. Voeg ik SO_3 toe, dan krijg ik als H_2SO_4 een nieuwe stof, geen water meer, maar zwavelzuur. Op dezelfde wijze verandert de essentie van een louter artistiek object als ik aan het ritme der delen het positief of negatief effect op dit of dat toevoeg, en kunst wordt zo tot **compromis**. Men begrijpt dat ik me daartoe als kunstenaar niet bereid kan verklaren. Alleen evenwicht is het doel van het kunstwerk, en kunst zijn doel.

Kunst wil niet beïnvloeden en geen boodschap overbrengen, maar **bevrijden, van het leven**, van alle dingen die op de mensen drukken, zoals nationale, politieke of economische strubbelingen. **Kunst zoekt de zuivere mens**, niet terneergedrukt door staat, partij en voedselzorgen.

Sommigen verwijten me dat ik de tijd niet meebeleef wanneer ik haar niet op een of andere manier in het kunstwerk weerspiegel. Ik beweer dat **de abstracte kunst**, en alleen de abstracte kunst, **onze tijd weerspiegelt**, want ze is de laatste logische fase in de ontwikkeling van de kunst voor zover de geschiedenis daarvan ons bekend is, en ze is geen aangelegenheid van jaren en decennia, maar ze is vermoedelijk **de kunst voor de komende duizend jaar**. De zogenaamde Nieuwe Zakelijkheid in de schilderkunst is een voorbijgaande, tijdelijke en partijgebonden reactionaire beweging; daarbij wordt de term totaal verkeerd gebruikt, **want de nieuwe en zakelijke kunst van onze tijd is de abstractie. Iedere volgende ontwikkeling kan slechts verder bouwen op het fundament van de abstractie**, realistische kunst is in de toekomst alleen als reactie mogelijk, omdat de ontwikkeling haar tot een gepasseerd station heeft gemaakt. Zo sta ik als abstracte kunstenaar weliswaar ver verwijderd van de sociale en politieke actualiteit, maar ik sta **meer** in de tijd **dan de politici** van dit decennium dat doen.

Sommigen houden me voor dat ik niet denk aan de jeugd die, onverschillig of ze nu rechts of links staat, tegenwoordig niets van abstracte kunst wil weten, omdat het haar om andere dingen gaat. Ik geloof echter niet dat het bij de jeugd zonder uitzondering om andere dingen gaat. Wel merk ik dat beide uitersten, de rechtse evengoed als de linkse partijen, zich alle mogelijke moeite getroosten om **de jeugd** volgens hun inzicht **als politieke wezens op te voeden**. Met zo'n opvoeding kan het ook gebeuren dat de jeugd, geheel denkend volgens de opvattingen van de volwassenen, weinig plezier beleeft aan de kunst; maar dat zal veranderen. Want niets is zo zo waardevol voor de mens als het opgaan in in de strenge wetmatigheid van de kunst. Vat het niet als een belediging op, dat de idee van een godheid, die de mensheid over alle nationale en sociale grenzen heen duizenden jaren achtereen gelukkig heeft gemaakt, met de kunst nauw verwant is. **Het opgaan in de kunst evenaart de godsdienst** als het gaat om de bevrijding van de mens uit het dagelijks leven. Juist daarom schenkt de kunst des te meer, naarmate zij zich verder van het nationale en sociale houdt, naarmate zij meer het louter menselijke wil, het ergens in opgaan, het kijken en luisteren, het vergeten van jezelf. Weliswaar is de kunst niet

alleen maar gemaakt voor de zinnen, maar iets uitbeelden en verwoorden zijn niet de doelen van het kunstwerk, ook al behoorde dat lange tijd tot zijn middelen. Op zich kan ieder middel en ieder materiaal in het kunstwerk een plaats krijgen en worden uitgebalanceerd, **maar het komt niet op het middel en op het materiaal aan, maar op de kunst, die ontstaat door waardering binnen het ritme**.[2.]

Nadat de ontwikkeling nu heeft laten zien dat je met het abstracte schilderij, d.w.z. het schilderij dat niet de werkelijkheid uitbeeldt maar zijn eigen werkelijkheid is, **een kunstwerk kan creëren**, is weer een volgend stadium in de ontwikkeling van de kunst bereikt, en **de ontwikkeling kan niet achterwaarts gaan**.

Ik benadruk hier met klem dat daardoor in het nieuwe ontwikkelingsstadium geen waardevollere kunstwerken ontstaan als in vroegere ontwikkelingsstadia, maar enkel werken die **bij onze tijd horen**; want in ieder ontwikkelingsstadium is het kunstwerk oneindig, en aangezien **oneindig gelijk is aan oneindig**, kan men kunstwerken niet onderling beoordelen.

Het is in de **literatuur** nauwelijks mogelijk de ab-

stractie zuiver toe te passen, daarvoor zijn de huidige voorwaarden nog niet toereikend. Van mijn literaire werk is het meest zuiver abstracte de **Ursonate**, waarvan ik hier het Scherzo heb afgedrukt. Ik wil hier geen bewijzen aanvoeren, maar in plaats daarvan zou ik willen wijzen op de opbouw van **'Schacko'**, op de abstracte wetmatigheid in de compositie.[3.] Ik zelf heb de geschiedenis van Schacko door een vrouw horen vertellen - **woord voor woord** - **het hele verhaal** -, en heb ook het arme diertje erbij gezien. Ik was ontroerd door het lot van deze arme vrouw, die haar boven alles geliefde man verloren had, en nu dit afschuwlijke beest, dat ze haat als de zonde, als enige herinnering aan haar man bezit. De liefde voor haar man zet zich voort in dit gehate dier, dat bracht me het onderwerp menselijk dichterbij; maar zo was het nog volstrekt geen kunstwerk. **Tot kunstwerk werd de geschiedenis eerst door de vorm**: hoe de uitspraken van de vrouw tegenover elkaar zijn geplaatst, hoe ze zich herhalen, elkaar aanvullen, hoe ze vooruitverwijzen of bevestigen, hoe ze als geheel bij elkaar staan, zodat daarmee steeds duidelijker de liefde van de vrouw voor haar man, **een abstract begrip**, en haar vertwijfeling, alweer **een abstract begrip**, steeds helderder naar voren komen, en dat is **de inhoud van dit verhaal**. U kunt op deze manier al mijn verhalen analyseren, en u zult erkennen, dat in dit opzicht hun vorm altijd abstract is: zinnen zijn gewaardeerd.

Ook in de schilderkunst gebruik ik voor de compositie graag **de resten van ons dagelijkse afval**, ongeveer zoals Schacko opgebouwd is uit de woorden van zijn eigenaresse. Zo ontstonden mijn **Merzwerken**, en zo ontstond met name mijn **grote zuil**. - Ja, wat is de zuil? Om te beginnen: het is er **een van de vele**, een van ongeveer tien. Ze heet **Kathedraal der Erotische Ellende**, of afgekort **K d E E**, we leven in een tijd van afkortingen. Bovendien is ze onaf, en wel uit principe. Ze groeit ongeveer volgens het principe van de grote stad, ergens moet weer een huis gebouwd worden en Bouw- en Woningtoezicht moet erop toezien dat het nieuwe huis niet het hele stadsbeeld verpest. Zo vind ik ergens een voorwerp, weet dat het bij de **K d E E** hoort, neem het mee, plak het op, besmeer het met stijfsel, en beschilder het binnen het ritme van het totaal, en op een dag wordt duidelijk dat er ergens een nieuwe richting gecreëerd moet worden, die geheel of gedeeltelijk **over het lijk van het voorwerp** heengaat. Daardoor blijven er overal dingen die geheel of gedeeltelijk overlapt worden, als duidelijk teken van hun ontwaarding als zelfstandige eenheid. Door het groeien van de ribben ontstaan er dalen, diepere lagen, grotten, die dan binnen het geheel weer een eigen leven leiden. Doordat kruisende lijnen middels vlakken met elkaar worden verbonden, ontstaan schroefachtig gedraaide vormen. Het geheel is overgoten met een systeem van kubussen met de strengste geometrische vormen, overgaand in gebogen of ontbonden vormen, die ten slotte eindigen in het niets. De naam **K d E E** is slechts een aanduiding. **Over de inhoud zegt hij niets of weinig**, maar dit lot deelt hij met alle aanduidingen; Düsseldorf is bijvoorbeeld geen dorp meer, en Schopenhauer is geen zuiper. Je zou kunnen zeggen dat de **K d E E** de uitbeelding is van **alle** dingen, **enkele uitzonderingen daargelaten**, die in mijn leven van de laatste zeven jaar **of belangrijk of onbelangrijk** waren met het oog op de zuivere vorm; wel is er een zekere literaire vorm binnengeslopen. Ze meet 3½ bij 2 bij 1 meter en werd ooit op een indrukwekkende manier electrisch verlicht, maar daar kwam door interne kortsluiting een einde aan. In plaats daarvan staan nu

overal bouwlampen, namelijk de kleine kerstlampjes die bij het uitbouwen en schilderen gebruikt zijn om de hoekjes te belichten. Feitelijk horen ze niet bij de compositie, maar wanneer ze branden, geven ze het geheel de aanblik van een onwerkelijke, geïllumineerde kerstboom. Voor alle grotten is een bepaald hoofdbestanddeel karakteristiek. Zo is er de **Nibelungenschat** met het glanzende goud, de **Kyffhäuser** met de stenen tafel, de **Goethegrot** met een bot van Goethe als relikwie en talrijke tot aan het stompje opgeschreven potloden, de verzonken personele unie-stad **Braunschweig-Lüneburg** met huizen uit Weimar van Feininger, Persilreclame en het door mij ontworpen logo van de stad Karlsruhe, het **lustmoordhol** met het deerlijk verminkte stoffelijk overschot van een beklagenswaardig, met tomaten gekleurd jong meisje, voorzien van kostbare inwijdingsgeschenken, het **Roergebied** met echte bruinkool en echte gascokes, een **kunsttentoonstelling** van Michelangelo en mij, waar een hond met sleep de enige bezoeker is, de **kennel** met toilet en met de rode hond, het **orgel** dat linksom gedraaid moet worden om ‘Stille nacht, heilige nacht’ te spelen, vroeger speelde het ‘De herdertjes lagen bij nachte’, de **10%**

oorlogsinvalide met dochter, die geen hoofd meer heeft, maar zich nog goed houdt, de **Mona Hausmann**, bestaande uit een afbeelding van de Mona Lisa met daaroverheen geplakt het gezicht van Raoul Hausmann, waardoor ze haar stereotype glimlach helemaal verloren heeft, het **bordeel** met een dame met drie benen, gemaakt door Hannah Hoech en de grote **Grot van de Liefde.**[4.] De Liefdesgrot neemt ongeveer een ¼ van het ondervlak van de zuil in beslag; een breed bordes voert naar boven, onderaan staat de toiletjuffrouw van het leven in een lange, smalle gang, waar zich ook de schijtplaats voor kamelen bevindt. Twee kinderen groeten ons en treden het leven binnen; van een moeder met kind is door een beschadiging slechts een deel over. Glanzende en gespleten voorwerpen bepalen de stemming. In het midden bevindt zich het tedere liefdespaar: hij heeft zijn kop verloren, zij beide armen; **tussen zijn benen steekt een kolossale losse flodder-patroon**. Boven het liefdespaar waarschuwt het gebogen grote hoofd van het kind **met syfilitische ogen** zeer nadrukkelijk tegen overhaast gedoe. Maar verzoenend is weer het kleine ronde flesje met mijn urine **waarin zich immortellen hebben opgelost**. Ik heb hier slechts een klein deel van de literaire inhoud van de zuil weergegeven. Nogal wat grotten zijn al lang onder het directe oppervlak verdwenen, zoals b.v. het **Lutherhoekje**. De literaire inhoud is dadaïstisch; maar dat spreekt natuurlijk voor zich, omdat het **dateert van 1923** en ik in die tijd dadaïst was. Aangezien ik al zeven jaar met het bouwen van de zuil bezig ben, heeft de vorm zich parallel aan mijn geestelijke ontwikkeling steeds strenger ontwikkeld, vooral bij de ribben. Het geheel doet denken aan een kubistische schilderij of aan gotische architectuur (geen klein beetje!).

Ik heb deze **K d E E** tamelijk uitvoerig beschreven, omdat het de eerste publicatie over haar is en omdat zij door haar veelduidigheid heel lastig te begrijpen is. Ik ken **slechts 3 mensen** van wie ik aanneem dat ze mij wat de zuil betreft zonder meer begrijpen: Herwarth Walden, dr. S. Giedion en Hans Arp.[*5.] Anderen zullen me, ben ik bang, **zelfs met deze aanwijzingen** niet helemaal begrijpen, maar een volkomen begrip is **bij zulke werkelijk buitennissige zaken** geen vereiste. De **K d E E** is immers een typisch viooltje dat in het verborgene bloeit. Misschien zal mijn K d E E altijd in het verborgene blijven, **maar ik niet**. Ik weet dat ik als factor in de kunstontwikkeling belangrijk ben en te allen tijde belangrijk zal blijven. Ik zeg dat zo nadrukkelijk mogelijk, opdat men later niet zal zeggen: '**Die arme kerel heeft helemaal niet doorgehad** hoe belangrijk hij was'. Nee, dom ben ik niet en schuchter ben ik ook niet. Ik weet heel nauwkeurig dat eenmaal voor mij en voor alle andere belangrijke figuren van de abstracte schilderkunst de grote tijd zal aanbreken en dat wij een hele generatie zullen beïnvloeden. Ik weet alleen niet of ik dat persoonlijk zal meemaken, daarom verzamel ik, leg tekst op tekst, schets op schets, schilderij op schilderij, alles zorgvuldig verpakt en gesigneerd, op verschillende plaatsen om het brandgevaar het hoofd te bieden en zo verstopt, **dat de dief ze niet vindt**. Dat laat ik aan de wereld na, die ik het niet euvel duidt dat ze mij nog niet kan begrijpen.

Wat ik hier met koel redenerend verstand voorspel, is in werkelijkheid niets anders als een banale vanzelfsprekendheid, want wat wij in onze werken tot uitdrukking brengen, is geen idiotie en ook geen subjectief spel, maar **de uitdrukking van onze**

* Het zou me deugd doen als ook anderen voor haar in het krijt treden.

tijd, gedicteerd door de tijd zelf, en de tijd heeft ons als vrije en meest dynamische kunstenaars in de eerste plaats beïnvloed. Door ons en naast ons beïnvloedt ze echter ook de gebonden uitdrukkingsvormen, heel duidelijk bijvoorbeeld de typografie en de architectuur.

Ik zou erg op tegen zijn wanneer de **typografie** of de **architectuur** zouden worden opgevat als toepassingen van de abstracte kunst, want dat zijn ze niet. Een vrije vorm zonder functie is niet te gebruiken bij een vorm mèt een functie. **Typografie en architectuur zijn fenomenen die parallel lopen aan de abstracte kunst**. Typografie mag niet alleen vanuit visuele overwegingen tot stand komen. Daar komt bij dat typografie altijd een doel buiten zichzelf heeft, ze moet effectief zijn en oriënteren. En het doel van de architectuur is een woning of een ruimte met een andere bestemming te ontwerpen. Ik ontken niet de noodzaak om dat wat de architect construeert ook visueel gestalte te geven, maar het nagestreefde doel is en blijft het bouwen van ruimte.

Nu zijn er bij alle verschillen in functie formeel toch grote overeenkomsten tussen de nieuwe vorm in de architectuur en typografie enerzijds, en in de abstracte schilderkunst en de beeldhouwkunst anderzijds. **Beide vormen zijn simpelweg ontwikkeld uit de vormwil die in onze optiek typerend is voor de tijd**. De mensheid, die altijd in verouderde vormen denkt, is nu nog niet zo gesteld op de vorm van de tijd, hoewel de nieuwe stijl zich tegelijkertijd ontwikkelt, onopgemerkt door de goegemeente en slechts herkend door een klein aantal begaafde kunsthistorici. Later zal hij ooit algemeen worden, en dan zal men ons allemaal uit het verdomhoekje halen, misschien pas op een moment dat de toekomst al lang andere behoeften heeft, **want in het algemeen is het het lot van de mensheid om te dwalen**, en je moet haar maar laten begaan, want ze voelt zich er prima bij. Vandaag de dag zijn er nog niet veel mensen die graag in die kale, van binnenuit ontworpen huizen wonen, men heeft in het algemeen een voorkeur voor oude, overladen, barokke huizen, omdat men ook graag iets voor de schoonheid wil doen. Pas een latere tijd zal in staat zijn te onderkennen dat juist deze kale huizen, vermits ze gebouwd zijn door een begenadigd architect als **Haesler**, niet alleen aan alle eisen van comfort en gezondheidszorg voldoen, niet alleen technisch de beste oplossingen zijn, maar ook visueel de mooiste vormen. Relatief gemakkelijk vindt de nieuwe typografie een meer algemeen begrip. Men houdt weliswaar niet van de eenvoudiger vormen, maar men kan er mee leven wanneer ze samengaan met een intensievere verduidelijking van de inhoud, hetgeen het hoofddoel van de nieuwe typografie is. Algemeen begint men haar meer en meer naar waarde te schatten, omdat ze gemakkelijker de blik leidt, beter aandacht trekt, tijd en geld spaart.

En nu terug naar de huidige jeugd en naar de mensen überhaupt. Ik verzoek jullie allemaal om mij op mijn verborgen plekje verder te laten bloeien. Ik vaar daar zeer wel bij, en ik streef niet naar roem en eer of naar jullie erkenning. Ik ben tevreden wanneer ik in mijn atelier of aan mijn schrijftafel ongestoord en in alle rust, niet opgeschrikt door het lawaai van de straat en zonder zorgen om eten verder kan werken. Daartoe ben ik echter in staat door mijn werkzaamheden als typografische vormgever en adviseur bij talrijke overheidsinstanties en fabrieken, waarvoor ik per jaar meer dan 500 drukopdrachten uitvoer.[6.] **Ik ben voor niemand bang en niemand doet me iets**, vooral ook omdat ik gelukkig getrouwd ben; en gestaag groeit de erkenning voor mijn typografische werk. En steeds meer raak ik thuis in het buitengewoon gecompliceerde en veelzijdige gebied van het drukken.

Zoniet de kunst, want ten eerste is niemand daarin thuis, omdat dat gebied nog beduidend gecompliceerder is, en ten tweede mis ik persoonlijk de erkenning. Het blijft bij slechte kritieken, **omdat de critici in wezen steeds gelijk blijven**. En wanneer een jonge criticus bij mijn eigen voordracht noteert dat ik simpelweg onmogelijk ben, dan laat me dat volkomen koud, net zo koud als wanneer hij zou schrijven dat ik de beste spreker van tegenwoordig zou zijn, een bewering die weliswaar ook niet helemaal klopt, maar waarmee hij zich bepaald minder zou hebben geblameerd. **Mijn tijd zal komen**, dat weet ik, en dan zullen later de zelfde critici schrijven: ‘Hoe dom waren de mensen vroeger dat ze Schwitters niet zagen staan, en hoe verstandig daarentegen zijn wij dat wij hem wel zien staan’. Ik heb zeker niet

de bedoeling om mensen te beledigen die nog helemaal niet geboren zijn, maar ik weet nu al dat ze als critici precies zo onnozel zijn en precies zo weinig zullen snappen als hun collega's van nu, want dat is algemeen menselijk en daar verander je weinig aan aan; **alleen zouden ze dan geen grote mond moeten hebben**. Mensen van de toekomst, wanneer jullie mij een groot plezier zouden willen doen, zorg dan dat jullie de grote kunstenaars van je tijd ziet staan. Het is voor jullie belangrijker en voor mij een groter plezier dan wanneer jullie mij ontdekken op een tijdstip waarop ik allang ontdekt ben.

Maar jullie, politieke mensen van rechts of links, of van de middenmoot, of uit welke bloedige legerbasis van de geest jullie ook mogen komen, **wanneer jullie op een dag de buik echt vol hebben van de politiek**, of alleen maar een avond van alle sores wilt bijkomen, kom dan tot de kunst, **tot de zuivere, onpolitieke kunst, die zonder tendentie is** en niet sociaal, niet nationaal, niet tijdgebonden, niet modieus. **Ze kan jullie verfrissen en ze zal het graag doen**. 27-12-1930.

[Vertaling: Jan Oegema]

Eindnoten:

1. Schwitters drukte ‘Ich und meine Ziele’ af in het 21ste nummer van zijn tijdschrift Merz, dat in 1931 verscheen. Dit nummer droeg als subtitel ‘Das Veilchenheft’, oftewel ‘Het viooltjesnummer’. Het viooltje maakt deel uit van Schwitters privé-mythologie en duikt dikwijls op in zijn teksten. Schwitters woonde als kind enige tijd met zijn ouders in de Veilchensstrasse in Hannover en dat sprak blijkbaar nogal tot zijn verbeelding. Soms schrijft hij dat hij er geboren werd, maar dat is niet waar. Hij werd geboren in de Rumannstrasse.
2. Waardering is de vertaling van ‘Wertung’. (‘[...] die durch Wertung im Rhytmus entsteht’). De slotzin van de derde alinea na deze besluit met ‘zinnen zijn gewaardeerd (‘[...] Aussagen sind gewertet’). ‘Werten’ en ‘Wertung’ hebben binnen Schwitters' kunstopvatting een begripsmatig karakter. Wanneer een voorwerp of kleur wordt gebruikt in schilderij of collage, dan krijgt het een ‘waarde’ door de betrekkingen die het aangaat met de andere elementen van het kunstwerk. Het voorheen ‘waardeloze’ -denk aan het het materiaal dat Schwitters van straat raapte -krijgt zodoende waarde of betekenis. Schwitters gebruikt elders ook de term ‘Abstimmung’ om hetzelfde fenomeen aan te duiden.
3. ‘Schacko’ is een verhaal uit 1926 over een simpele volkse vrouw die met een papegaai naar de dierenarts gaat. De papegaai heeft zichzelf alle veren uitgetrokken. Het verhaal bestaat geheel uit uitspraken van de vrouw, die telkens herhaald en gevarieerd worden. Schwitters publiceerde het verhaal net als ‘Ich und meine Ziele’ in ‘Merz 21. Das Veilchenheft’.
4. Raoul Hausmann en Hannah Hoech behoorden tot de Berlijnse dadagroep en waren een stel. Schwitters was innig bevriend met beiden. Hannah Hoech dankte haar voornaam aan Schwitters. Eigenlijk heette ze Hanna, maar Schwitters veranderde dit in Hannah, naar analogie van Anna Bloem. Haar voornaam is immers ‘van achter net als van voren: “a-n-n-a”’, zoals de verzen uit het bekende ‘Aan Anna Bloem’ luiden.
5. Herwarth Walden was de leider van de Sturmgalerie en redacteur van het tijdschrift Der Sturm. Hij heeft zich bijzonder ingezet voor het werk van Schwitters. Zie ook het artikel ‘Kurt Schwitters en de kunstkritiek’, elders in dit nummer. Dr. Giedion was kunstverzamelaar die al vroeg werk van Schwitters kocht. De dadaïst Hans Arp was een van Schwitters' beste vrienden. Ze werkten dikwijls samen; Arp schreef bijvoorbeeld mee aan twee hoofdstukken van Franz Müllers Drahtfrühling (een roman waarvan tijdens Schwitters leven alleen het eerste hoofdstuk als verhaal is verschenen). Met name in de vroege teksten van Schwitters komen heel vaak verwijzingen naar Arp voor.
6. Schwitters had sinds 1924 een officieel reclamebureau, ‘Merz Werbezentrale’ geheten.

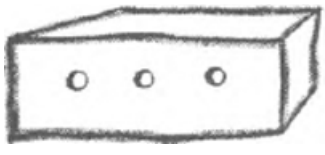
Jan Oegema

Kurt Schwitters en de kunstkritiek
Een inleiding op zijn vroege teksten (1919-1923)

Traan 27. Critici.

> Critici zijn een bijzonder slag mensen. Je moet als criticus geboren worden. Met heel buitengewone schaaapzinnigheid ontdekt de geboren criticus de dingen waar het niet om gaat. Hij ziet nooit de fout van het te bespreken kunstwerk of van de kunstenaar, maar alleen zijn eigen falen, zichtbaar gemaakt door het kunstwerk. De criticus ontwaart door aangeboren schaaapzinnigheid in zekere zin zijn eigen fouten door het kunstwerk. Dat is de tragiek van alle critici, ze zien fouten in plaats van kunst. Kunst bekijken betekent voor critici de fouten op het kunstwerk rood aanstrepen en daar een cijfer onder zetten. Critici lijken op de terecht zo populaire leraren. Toch hoeft de criticus geen examen te doen, je wordt immers als criticus geboren. De criticus is een geschenk van de hemel aan de mensheid. Met lerares gezoogd voedt hij zich met kunstfouten tot zegen van de schaaaapzinnigheid. Zich sneven brengt regen. Ieder criticus heeft een paraplu waarmee hij zich in zekere zin heeft ingetrouwd. Tussendoor drinkt de criticus dan nog een glaasje rode inkt. Want zich sneven brengt regen tot zegen van de schaaaaapzucht. Genoemde lerares is echter een dik, siroopachtige sap, bereid uit galafscheidingen van werkelijke geheime leraren en het maagsap van afgestompte schaaaaaapen. Evenals de critici hoeven genoemde schaaaaaaapen geen examen gedaan te hebben. De paraplu gebruikt de criticus om hem verkeerd open te klappen. Critici hoeven hun paraplu's niet af te geven bij een tentoonstelling. De paraplu echter moet examen doen. Alleen paraplu's vol gaten worden tot de kunstkritiek toegelaten. Hoe meer gaten, des te meer regen, hoe meer regen, des te meer er sneven, hoe meer er sneven, des te meer kritiek. Om op het schaap terug te komen: critici zijn een bijzonder slag mensen. Je moet als criticus geboren zijn. Critici zijn schaapgeboren, schaapgezoogd met lerares en schaapdronken van het kunstwerk. Het onderscheid tussen kunstenaar en criticus is dit: ‘De kunstenaar schept, terwijl de criticus schaapt.’

Het mooiste schaap dat ik ken staat in *Le Petit Prince* van Saint-Exupéry. Het is een heel bijzonder schaap. Het heeft geen kop en geen poten. Het heeft zelfs geen mooie vacht. Wel heeft het drie mooie gaten in de zij. Het ziet er zo uit:



> Dit is het schaap dat de piloot tekent na herhaalde verzoeken van de kleine prins. De piloot had eerst twee gewone schapen getekend, maar die vond de kleine prins niet mooi. Toen kreeg de piloot een ingeving. Hij tekende

> niet een schaap, maar een kist, met drie gaten voor de verse lucht. ‘Dit is de kist,’ verklaarde hij, ‘je schaap zit erin.’ De kleine prins is er dolgelukkig mee. Zo wilde hij het precies hebben!

Net als bij Saint-Exupéry dwalen ook door het werk van Kurt Schwitters hele bijzondere schapen rond. Bij hem heten die schapen kunstcritici. Een kunstcriticus is voor Schwitters een schoolmeester van het ergste soort. Zo iemand die overal verstand, maar nergens gevoel voor heeft. Een opgeblazen heerschap met starre opvattingen en panklare oordelen over iedereen die niet in zijn schemaatjes past. Een wezen met zoals Schwitters het noemt een ‘aangeboren schaaapzinnigheid’.

De kunstkritiek en de kunstcritici behoren tot Schwitters' favoriete onderwerpen. Dat geldt dan met name voor de teksten die hij schrijft in de jaren 1919-1923, de jaren waarin hij zich een plaats verovert als modern kunstenaar. Die teksten kun je zijn vroege teksten noemen, al is het goed om te weten dat Schwitters in 1919 - het jaar waarin hij Merz ontdekt, zijn eigen variant van het dadaïsme - al 31 jaar oud

is. Het gaat dus om de vroege teksten van een relatieve laatbloeier.

Veel van die teksten hebben betrekking op de kunstkritiek. Soms zeer expliciet, soms meer terloops, maar hoe dan ook: in die vroege teksten is de kunstkritiek zelden geheel afwezig. Toch merk ik soms dat niet iedereen weet hoe prominent het thema bij Schwitters is. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat men in Nederland over het algemeen niet echt bekend is met Schwitters' werk, op twee of drie beroemde titels na. Maar het heeft ook te maken met die teksten zelf. Met name de eerste jaren na de Eerste Wereldoorlog zijn die soms zo wild en vreemd, dat het niet altijd meevalt daarin de constantes te herkennen. De schapen zijn er wel, maar als je er niet op gespitst bent, valt het geblaat minder snel op in de algehele kakafonie van stemmen. Een bijkomende complicerende factor is dat sommige teksten direkt betrokken zijn op een maatschappelijke en kunsthistorische context waar we niet of niet helemaal mee vertrouwd zijn.

Al met al is de tekening van het schaap uit *Le Petit Prince* wel van toepassing op Schwitters. Zoals je aan de kist niet ziet dat er een schaap in zit, zie je aan Schwitters' vroege teksten niet onmiddellijk dat de kunstkritiek daarin voortdurend een rol speelt. En deels heeft dat dus te maken met de ‘verpakking’ van die teksten. Een prachtig voorbeeld is wat dat betreft Schwitters' fameuze gedicht ‘Aan Anna Bloem’ (‘An Anna Blume’, 1919). Misschien niet meteen een heel wilde of vreemde tekst - althans, niet in onze ogen -, maar wel een fraai staaltje van literaire *verhulling*. Meestal wordt dit gedicht gelezen als een liefdesgedicht, of als een parodie daarop (wat overigens beide even goed kan), maar het is meer dan dat. Schwitters heeft dit liefdesgedicht namelijk in de eerste plaats bedoeld als een lesje voor de verzamelde kunstkritiek.

Hoe het begon

Schwitters' gestoei met de kunstkritiek begint in de zomer van 1919. Hij heeft dan zijn eerste expositie van Merz-schilderijen in de Berlijnse galerie Der Sturm. In de voorafgaande winter had hij naar het voorbeeld van de dadaïsten de collage ontdekt en daarmee was hij driftig gaan experimenteren. Dat resulteerde in schilderijen waarin hij de meest vreemdsoortige materialen combineerde: stukken hout, ijzerdraad, touw, verbogen wielen, karton en papier, blikjes, glasscherven en ga zo maar door. Ook maakte hij gewone collages, waarin hij krantekoppen, pakpapier, chocoladewikkels, tramkaartjes en notitieblaadjes bij en over elkaar plakte. Deze schilderijen en collages duidde hij aan als ‘Merzbilder’. Het woord ‘Merz’ had hij met de schaar ontvreemd uit een advertentie van de Kommerz- und Privatbank. De voorlaatste lettergreep van de bedrijfsnaam plakte hij in een schilderij, dat hij eenvoudigweg ‘Das Merzbild’ noemde.

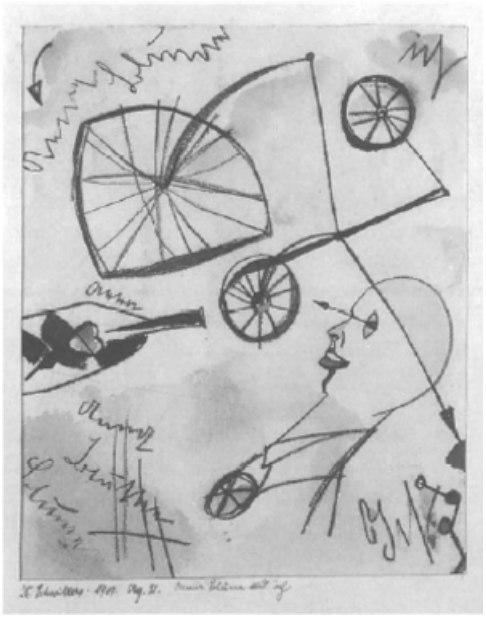
Der Sturm was een van de belangrijkste centra voor nieuwe schilderkunst in Duitsland. De galerie werd geleid door Herwarth Walden, en had gedurende de zeven jaar van haar bestaan een kwalijke reputatie opgebouwd. Alles wat de gemiddelde Duitser aanstootgevend vond, kwam hier te hangen. Walden introduceerde er schilders als Kokoschka, Kandinsky, Marc en Chagall, kunstenaars die inmiddels al lang opgenomen zijn in het pantheon van de kunstgeschiedenis, maar destijds golden als een groot gevaar voor de publieke zeden.

In die galerie kwam dus ook Schwitters te hangen. Overigens had hij ook al een jaar eerder, in de zomer van 1918, in Der Sturm geëxposeerd, maar het werk waarmee hij toen naar buiten kwam, baarde weinig opzien. Het waren dan ook niet meer dan vingeroefeningen, studies om zich het moderne schildersidioom van die tijd (expressionisme, kubisme, abstractie) eigen te maken. Schwitters was toen dertig jaar en tot hij met deze experimenten begon, had hij nauwelijks enige belangstelling gehad voor de nieuwe stromingen in de beeldende kunst. Hij was academisch opgeleid en wat hij tot zijn dertigste produceerde, getuigde daarvan. Hij maakte vooral portretten en stillevens, bedaard, melancholiek, degelijk, evenwel zonder enige durf en oorspronkelijkheid. Maar aan het einde van de Eerste Wereldoorlog (hij had als reservist zijn dienstplicht vervuld met een bureaubaan) ontwaakte Schwitters. Hij begreep dat hij niet op de oude voet kon doorgaan. Het oude Europa was bankroet en de kunstenaar had een belangrijke taak om mee te werken een nieuw Europa gestalte te geven. Schwitters had een jaar nodig om om te schakelen, en toen wist hij wat hem te doen stond. Hij sloeg een nieuwe weg in. Met welke enorme overtuiging en vastberadenheid hij dat deed, valt af te leiden uit het volgende fragment, dat voor Schwitters'

doen zeldzaam emotioneel is. Hij blikt terug op het einde van de oorlog en schrijft dan:

> [...] en toen begon het. Toen begon het gisten pas goed. Ik voelde me vrij en moest mijn vreugde de wereld in schreeuwen. Uit spaarzaamheid gebruikte ik daartoe wat ik vond, want we waren een verarmd land. Je kunt ook met troep en afval schreeuwen, en dat deed ik door het aan elkaar te lijmen en te spijkeren. Ik noemde het Merz, het was evenwel mijn gebed voor de zegerijke uitkomst van de oorlog, want de vrede had nòg een keer gezegevierd. Alles was hoe dan ook kapot, en het was zaak uit de scherven iets nieuws op te bouwen. Maar dat is Merz [...]. Het was een afspiegeling van de revolutie in mezelf, niet hoe ze was, maar hoe ze had moeten zijn.

Met deze innerlijke revolutie kwam Schwitters in de zomer van 1919 naar buiten. Anders dan zijn tentoonstelling van een jaar daarvoor kreeg deze wel de nodige aandacht. In verschillende Berlijnse kranten en tijdschriften werd er honend en misprijzend over geschreven. De reacties laten zich raden. Dat zulke lorren tot kunst werden verheven! Dat dergelijk dilettantisme binnen expressionistische kringen werd gewaardeerd!



Kurt Schwitters, 'Aq-21, ‘Anna Blume und ich’ (1919)

Achteraf kun je vaststellen dat deze kritiek voor Schwitters precies op het juiste moment kwam. Het bevestigde hem in de keuze die hij had gemaakt, het betekende voor hem de eerste erkenning als modern kunstenaar. Omdat hij tien jaar lang had gedwaald en vervolgens min of meer in z'n eentje het wiel van de moderne kunst had moeten uitvinden (een uitdrukking die van toepassing is, want Schwitters ontwikkelde zich al ras tot een echte wielfetisjist), was die aandacht des te belangrijker voor hem. Het was het laatste stootje dat hij nodig had om alle sluizen open te kunnen zetten. Vanaf de zomer van 1919 openbaarde zich in hem een creatieve energie die iedereen versteld deed staan. En wat minstens zo bijzonder is: Schwitters was er meteen helemaal, trefzeker en onmiskenbaar. Zoals de dadaïst Hans Richter later

verwonderd opmerkte: ‘Schwitters was een geheel vrije geest; hij werd geregegeerd door het leven zelf. Geen opgekropte wrok, geen onderdrukte impulsen. Alles kwam direct vanuit de diepte, zonder aarzeling, zoals Athena uit het hoofd van Zeus, kant en klaar, volledig bewapend en nooit eerder vertoond.’

De vergelijking met Athena is treffend, want Schwitters ging na de kritiek op zijn eerste Merz-tentoonstelling vol in de aanval. Zij het wel geheel in eigen stijl: met veel absurditeit en meligheid en zonder een spoor van de bloedige ernst die veel van zijn tijdgenoten nu onverteerbaar maakt. In antwoord op zijn critici schreef hij twee teksten voor het eerstvolgende nummer van het tijdschrift *Der Sturm*, het gelijknamige orgaan van de galerie dat eveneens onder leiding stond van Herwarth Walden. Die twee teksten waren ‘An Anna Blume. Merzgedicht 1.’ en zijn eerste Merzpolemiek, ‘Tran 1. Ein solider Artikel. Eine Anwienerung im Sturm.’

Anna Bloem

Anna Bloem is een intrigerend fenomeen. Zij heeft heel wat stof doen opwaaien, en wel zo veel, dat Schwitters er in Duitsland een bekendheid door werd. Frappant is echter dat de figuur van Anna Bloem ondanks haar geruchtmakende verschijning nogal in het vage blijft. Wat voor soort meisje we ons bij haar moeten voorstellen is onduidelijk. We weten

niet hoe oud ze is (als ze al een leeftijd heeft) en niet waar ze vandaan komt (wat dat betreft kan ze een zusje zijn van ‘le petit prince’). De informatie die Schwitters wel over haar geeft is summier en tegenstrijdig. Zo wordt ze in ‘Aan Anna Bloem’ eerst omschreven als een ‘Frauenzimmer’, een ‘pittige tante’, en wordt ze voorgesteld als een zeer kleurrijke verschijning, maar even later wordt ze opeens omschreven als een ‘slichtes Mädchen im Alltagskleid’, een ‘eenvoudig meisje in daagse jurk’ (*slicht* = eenvoudig in de zin van gewoon, sober, bescheiden). Maar eigenlijk moet je Anna Bloem ook niet willen begrijpen als een reëel personage. Ze is in de eerste plaats een idee, een naam, een woord van 9 letters (3×3), waarvan alleen de klank al voldoende is om de 27 zinnen (3×3×3) van de dichter in lichterlaaie te zetten. Anna Bloem is Schwitters' muze, zijn in de derde macht verheven drievuldigheid - wat dat verder ook betekenen moge.

In Schwitters' oeuvre duikt de naam Anna Blume voor het eerst op in een tekening met de titel *Konstruktion.* Die tekening maakte deel uit van Schwitters' eerste Merz-tentoonstelling in Der Sturm. Ze toont drie wieltjes die met elkaar verbonden zijn door dunne, scharnierende stangen. Verspreid over het vlak staan verschillende woorden die zich laten samenlezen tot ‘Anna Blume und Franz Müller’ en ‘Anna Blume hat ein Vogel’. Dat laatste wil zeggen: Anna Bloem is kierewiet, van lotje getikt, ziet ze vliegen. Het geheel roept het idee op van een muurtekst, achtergelaten door kinderen, die zich vrolijk maken over Anna Bloem en haar vriendje Franz - of misschien niet haar vriendje, maar de jongen die ze graag hebben wil. Anna Bloem gaat met Frans Mulder, Anna Bloem is niet goed bij haar hoofd. Als het verhaal klopt, zou Schwitters het beroemde zinnetje ‘Anna Blume hat ein Vogel’ zijn tegengekomen op een plank of een schutting, wellicht tijdens een wandeling of fietstocht (overal waar hij kwam, speurde Schwitters naar materiaal dat hij gebruiken kon en zijn zakken puilden uit van de dingen die hij van de straat plukte). Anna Bloem was dus waarschijnlijk niet een meisje dat hij kende. Wat hij precies in haar zag en wat zij voor hem betekende, waarom hij in haar zijn muze herkende, we weten het niet, hij heeft zich daar nooit in expliciete bewoordingen over uitgelaten. Het enige wat we met zekerheid weten is dat hij haar buiten het domein van de psychologie wil houden. De openingsverzen van het gedicht bevatten wat dit betreft een duidelijke waarschuwing:

> O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich
> liebe dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir.
> - Wir?
> Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Aan Anna Bloem
Merzgedicht 1

> Oh jij, geliefde van mijn zevenentwintig zinnen, ik
> hou van jij! - Jij jouw jouwer jouwst, ik jij, jij mij.
> - Wij?
> Dat hoort hier niet thuis (maar dit terzijde).
> Wie ben jij, ferme ongetelde tante? Jij bent
> - ben jij? - De mensen zeggen dat je -

laat ze praten, ze weten niet hoe de kerktoren staat.
Jij draagt je hoed op je voeten en je wandelt
op de handen, op je handen wandel je.
Hallo, je rode kleren, in witte plooien gezaagd.
Rood hou ik van Anna Bloem, rood hou ik van jij! - Jij
jouw jouwer jouwst, ik jij, jij mij. - Wij?
Dat hoort in de koude gloed (maar dit terzijde).
Rode bloem, rode Anna Bloem, hoe zeggen de mensen?
Prijsvraag: 1.) Anna Bloem ziet ze vliegen.
2.) Anna Bloem is rood.
3.) Welke kleur hebben de vliegen?
Blauw is de kleur van je gele haren.
Rood het gekietel van je groene vliegen.
Jij muizig meisje in je daagse jurk, jij lieve
groene bij, ik hou van jij! - Jij jouw jouwer jouwst, ik
jij, jij mij. - Wij?
Dat hoort in de gloeidoos (maar dit terzijde).
Anna Bloem! Anna, a-n-n-a, ik druppel je
naam. Je naam drupt als zachte rundertalk.
Weet jij het, Anna, weet jij het al?
Men kan je ook van achteren te lezen, en jij, jij
verrukkelijkste van allemaal, jij bent van achter net als van
voren: ‘a-n-n-a’.
Rundertalk druppelt strelen over mijn rug.
Anna Bloem, jij druipse bij, ik hou van jij!

[Vervolg: Anna Bloem]

Anna Bloem onttrekt zich aan iedere psychologische of anderszins eendimensionale duiding. Als zinne-

beeld van Schwitters' kunstopvatting staat zij voor het tegenstrijdige, het jeugdige, het speelse, het onberekenbare, het ongerijmde, kwaliteiten kortom die we nu moeiteloos formuleren als eigenschappen van vitale kunst. Zij staat voor een nieuwe manier van voelen en kijken, wars van maatschappelijke conventies en voorgeschreven esthetiek. De doorsnee burger moet niets van haar hebben, vindt dit meisje dat op straat op haar handen loopt waarschijnlijk vies en onfatsoenlijk en is hoe dan ook te bevooroordeeld om haar bijzonderheid te zien. Zo niet de dichter. Hij ziet haar bijzonderheid wel, sterker nog, hij is het die Anna Bloem in zo'n bloemrijke creatie omtovert. Ze mag dan een ‘slichtes Mädchen’ zijn, door de ogen van de dichter krijgen we een heel ander meisje gepresenteerd en verschijnt Anna Bloem in een uitbundige waaier van kleuren (rood, wit, geel, blauw, geel, groen). Door hem verandert een straatmeisje in een kleine prinses. Zo wordt Anna Bloem het symbool van een kunstopvatting die bekoring vindt in het zogenaamd onaanzienlijke en onesthetische en het banale probleemloos verbindt met het hogere.

Schwitters zou niet onmiddellijk beroemd worden met zijn gedicht. Dat gebeurde pas een jaar later, in de zomer van 1920, en had een onvermoede aanleiding. Op de reclamezuilen van Hannover waren plakkaten verschenen met daarop de Tien Geboden. Dat was een actie van godvruchtige Hannoveranen die op deze wijze wilden waarschuwen tegen het zedelijk en moreel verval. Schwitters' uitgever en vriend Paul Steegemann greep deze actie aan om Anna Bloem te promoten. Hij liet het gedicht op een even groot plakkaat drukken en liet dat overal in de stad naast de Tien Geboden hangen. Het schandaal was enorm. Er verschenen tal van verontwaardigde commentaren in de plaatselijke en landelijke pers en Schwitters ontving de ene boze brief na de ander. Een van de briefschrijvers betuigde zijn diepe medelijden met de gevallene en bood aan een inzameling te houden voor Schwitters' opname in een gekkenhuis. Schwitters op zijn beurt bood aan dat hij die inzameling zelf wel op touw wilde zetten.

Na Steegemanns actie werd Schwitters ook buiten het kunstwereldje in Berlijn een bekendheid. *Anna Blume Dichtungen* werd een groot succes. De bundel beleefde diverse drukken en in totaal werden er 10.000 exemplaren gedrukt. Een boekhandelaar uit die tijd meende dat Anna Bloem als literair novum de komende honderd jaar onovertroffen zou blijven en voorspelde dat er ooit nog eens honderd mark in puur goud voor zou worden betaald. Behalve een zinnebeeld van zijn kunstopvatting werd Anna Bloem op deze manier ook het magische teken van Schwitters' succes als dichter en kunstenaar. Alleen het noemen van haar naam was al voldoende om de nodige irritatie op te roepen en bij de modale kunstcriticus een professionele grimas te ontlokken.

Frans Mulder

In zijn vrolijke vendetta tegen de kunstkritiek bleek Anna Bloem dus een gouden vondst. Na het eerste, aan haar gewijde Merzgedicht laat Schwitters zijn vondelinge te pas en te onpas opdraven. Meestal met korte, aforistisch werkende mededelingen die in een lopende tekst worden gemonteerd zoals ‘Anna Bloem is hard’, ‘Anna Bloem terug van weggeweest’ en ‘Veritas vincit, met Anna Bloem in de hoofdrol’.

Heel vaak citeert Schwitters complete verzen uit ‘Aan Anna Bloem’ en in één geval heeft hij zelfs het hele gedicht door een soort nepmanifest versneden (namelijk ‘Aufruf’, waarin hij de opgewonden politieke slogans van het na-oorlogse Duitsland behalve met het Anna Bloem-gedicht ook mixt met aanwijzingen uit een boek voor de sexuele opvoeding van jonge meisjes). Anna Bloem ging dus een geheel eigen leven leiden, al werden met al die evocaties weinig nieuwe feiten over haar persoon aangedragen. Zij is een begrip op zichzelf, net als het woord ‘dada’, dat niets betekent, maar alles omvat.

Toch heeft Schwitters een poging gewaagd om van haar een ietwat aardser verschijning te maken. In 1919 of 1920 begon hij aan een roman, *Frans Mulders ijzerdraadlente* (*Franz Müllers Drahtfrühling*). Deze roman moest als ondertitel krijgen ‘Der Liebesroman der Anna Blume.’ Van deze roman publiceerde Schwitters alleen het eerste hoofdstuk, als bijdrage in *Der Sturm*. Samen met zijn goede vriend, de dadaïst Hans Arp, heeft hij nog wel aan een paar (minder geslaagde) vervolghoofdstukken gewerkt, maar die zijn tijdens Schwitters' leven nooit gepubliceerd.

Dit eerste hoofdstuk - overigens een ongeëvenaard voorbeeld van klierige herhaling en toch vermakelijk tot de laatste zin - beschrijft hoe een samenscholing ontstaat rond een man. Die man doet helemaal niets, behalve dan dat hij stil op een plek staat. Hij staat

maar en staat maar. Dat brengt de nodige onrust teweeg. Er drommen mensen rond de man samen, onder wie ook Dr. Frederik Augustijn Leopold Vuurhake, de hoofdredacteur en kunstcriticus van het plaatselijke nieuwsblad. Hij is in gezelschap van zijn vrouw, Dr. Amalia Vuurhake, die zich als opwerpt als hoedster van het burgerlijk fatsoen en de man tot verantwoording tracht te roepen. De man antwoordt echter niet, tot grote woede van Dr. Amalia. Die heeft in haar gramschap net een heel onkeurig woord gebezigd ('Lauseaas', zoiets als 'kankerlijer'), als Anna Bloem ten tonele verschijnt. Die gebeurtenis wordt als volgt beschreven:

> Kort daarna verschijnt Anna Bloem. Anna Bloem? Jawel, beste lezer, *de* Anna Bloem, van achteren en van voren A-N-N-A, maar het was nog vóór de tijd dat Steegemann haar had uitgegeven, ze was zelfs nog niet in de *Sturm* verschenen, om nog maar te zwijgen van de opmerkingen waarmee ze door het Duitse bladenwoud was gejaagd [...] Bescheiden bleef ze op grote afstand staan. Blauw is de kleur van je gele haren. En zag dat er veel mensen samengedromd waren, maar ze durfde niets te vragen.

Opvallend is dat Anna Bloem in het verhaal kleurloos blijft, dit ondanks de mededeling over haar haar (overigens een versregel uit 'Aan Anna Bloem'). Zij is hier helemaal het 'slichtes Mädchen im Alltagskleid', al laat Schwitters niet na het rumoer in de Duitse pers ('het Duitse bladenwoud') te memoreren. Ook in de verdere loop van het verhaal speelt zij geen rol van betekenis, ze is louter waarneemster, hoewel ze duidelijk geïntrigeerd is door de staande man. Wanneer Dr. Amalia in het vervolg van het verhaal bij een nieuwe woedeaanval geheel buiten zinnen raakt en in zwijm valt, ziet ze kans hem van dichterbij te aanschouwen:

> Terwijl een deel van de menigte nieuwsgierig om mevrouw Dr. Amalia heen ging staan, zag Anna Bloem kans iets dichter bij te komen. Ze zag de man nu heel duidelijk, een knappe man, een beetje sjofel gekleed, ongeveer zoals de volksmond zich Frans Mulder voorstelt. Het pak was ook wat eigenaardig. Het deed Anna Bloem zo ongeveer denken aan de Merz-objecten van de auteur. Het was bijvoorbeeld niet gestopt of versteld, maar met plankjes aan elkaar gespijkerd en omwonden met ijzerdraad. Het deed Anna Bloem zo ongeveer denken aan de Merz-objecten van de auteur; walgelijk om zoiets daadwerkelijk te doen; een wandelend Merz-object, dat wil zeggen de man wandelde helemaal niet, de man stond. Ze had *zo'n* medelijden met hem, ze wist niet waarom. Het is hier overigens de plaats, waar de auteur voor de beginners de liefde tussen Anna Bloem en Frans Mulder zou kunnen napluizen.

De auteur doet dat echter niet, hij richt daarentegen zijn aandacht op Alves Baesemsteel, een agitator die het volk probeert op te hitsen tegen Frans Mulder. Waarna het verhaal zijn vervolg krijgt en na een vreselijk incident uitmondt in het bijeenroepen van een buitengewone zitting van het parlement vanwege het uitbreken van de revolutie.

Het verhaal bevat een leuke parallel met het gedicht 'Aan Anna Bloem'. In het gedicht wordt gezegd dat zij kleren draagt 'in witte plooien gezaagd' (in het Duits

staat ‘zersägt’, wat ‘door midden gezaagd’ of ‘stukgezaagd’ betekent). Wellicht is zij dus net zo'n Merz-object als Frans Mulder, die van plankjes en ijzerdraad aan elkaar hangt. Anna en Frans zijn dus duidelijk anderssoortige wezens, zij horen bij elkaar, ze behoren niet tot de normale menselijke orde. Opmerkelijk is verder dat in beide gevallen de toeschouwers hun bijzonderheid ontgaat. In het gedicht zijn het ‘de mensen’ die zich schamper over Anna uitlaten (zo stel ik me dat voor) en geen oog hebben voor haar bijzonderheid. In het verhaal zijn het de omstanders van wie op geen enkele manier blijkt dat zij zien wat Anna Bloem ziet (namelijk een Merz-object van de auteur). Aangevoerd door de kunstcriticus Vuurhake en zijn vrouw Amalia zijn zij slechts verontwaardigd over het feit dat de man *staat*, en niet over zijn onalledaagse verschijning.

Zo figureert Anna Bloem ook hier in een spotlustige aanval op de kunstkritiek. Net als Frans Mulder vertegenwoordigt ze iets van een andere orde, en nodigt ze door haar anderszijn de mensheid in het algemeen en de kunstkritiek in het bijzonder tot enige reflexie. Zij is iemand die de blikken van de grote mensen - de dichter incluis - terugwerpt in plaats van beantwoordt. Die terugkaatsing ligt besloten in haar voornaam: a-n-n-a, van achter net als van voren. Zij is de spiegel die Schwitters de wereld voorhoudt om zin-

niger en zinnelijker te voelen, te leven, te denken, te creëren.

Tranen

Als gezegd publiceerde Schwitters gelijktijdig met het Merzgedicht ‘Aan Anna Bloem’ zijn eerste ‘Traan’. Traan is Schwitters' benaming voor een aparte categorie teksten waarin hij de kunstkritiek op de hak neemt. In het vijfdelige verzameld werk zijn in totaal drieëntwintig Tranen opgenomen. Overigens gebruikte Schwitters deze aanduiding niet consequent, want hij schreef verschillende teksten tegen critici die hij niet als zodanig betitelde.

Traan is de vertaling van *Tran*, het Duitse woord voor vistraan of visolie (dus niet het Duitse woord voor oogvocht, want dat is *Träne*). Waarom Schwitters dit woord gekozen heeft, is niet duidelijk. Hij vermeldt ergens dat hij het ontleend heeft aan het Duits Nieuwsblad voor Zadelmakers en Behangers, maar dat is vermoedelijk een grap. Tran is zo'n Schwittersterm die vanaf het eerste moment een begrip is, net als Merz, Anna Bloem, de KdEE en Arren (zijn koosnaam voor lekkere jonge meisjes - Aarrgghh!). Zaken die altijd al lijken te hebben bestaan en waar alleen een Kuwitter voor nodig was om ze om ze voor ons tot leven te brengen (Kuwitter was een van de bijnamen die Schwitters voor zichzelf verzonnen had; hij noemde zich ook wel Kurt MERZ Schwitters, Kurt Anna Schwitters of kortweg MERZ).

Tran brengt als vanzelf de nodige associaties mee. In het Duits bestaat een uitdrukking die op de achtergrond meeklinkt, namelijk *im Tran sein.* Dat betekent *in de olie zijn*, *'m om hebben*, *suf*, *slaperig*, *verstrooid*, *afwezig zijn.* Natuurlijk is er de gedachte aan *Lebertran*, een woord dat in verschillende Tranen opduikt. Een Duits kenner van het expressionisme, Hans-Georg Kemper heeft daar smeuïge zinnen aan gewijd: ‘Zoals bekend is traan een smerig riekende en smakende olie, die wordt gewonnen uit het vetweefsel van grotere zeedieren. Tot levertraan verwerkt dient zij hoofdzakelijk ter bestrijding van rachitis of de Engelse ziekte [...], een verweking van de schedel vooral bij kinderen, voortkomend uit een gebrek aan beweging en licht en uit ondervoeding. Daarmee duidt Traan onmiskenbaar aan welke voorstelling Schwitters met de kunstkritiek verbindt en hoe hij het smaakvolle artikel dat hij onder dit begrip op de markt brengt begrepen wil hebben: als levertraan ter genezing van de dakschade van critici’.

Hierboven omschreef ik ‘Traan 1’ als een Merzpolemiek. Een Traan is echter geen polemiek in de gewone zin van het woord. De Tranen pogen amper iets te weerleggen of te verdedigen. Schwitters neemt niets of niemand serieus en heeft maling aan weloverwogen, doorwrochte argumentatie. Hij treedt niet in dialoog met zijn critici, hij *vermerzt* ze. ‘Ik eis het abstracte gebruik van critici’, poneerde hij, en dat bracht hij in praktijk. Hij gaat aan de haal met uitspraken van critici of legt deze onzinbeweringen in de mond. Die worden dan uitgangspunt voor een schijnbetoog vol onverwachte sprongen en meanderende logica, en net als zijn verhalen, gedichten en manifesten doorspekt met reclameteksten, politieke slogans, stichtende onderwijzerstaal, nietszeggende spreekwoorden en andere vormen van taalkitsch. Soms verzint hij een kolderieke scène, waarin hij het beklagenswaardige slachtoffer stommiteiten laat uitkramen of met onnutte adviezen instrueert.

Schwitters' eerste Traan was een reactie op ene Dr. Cohn-Wiener, die zich in diverse Berlijnse dagbladen laatdunkend had uitgelaten over Schwitters en andere Sturmkunstenaars. Wat de goede man betoogd heeft, wordt niet duidelijk, behalve dan dat hij vermoedelijk op degelijkheid heeft gehamerd. De eerste Traan heet in elk geval ‘Een degelijk artikel in de Sturm’ en bevat een fictieve dialoog tussen Schwitters en Cohn-Wiener. Om een idee te geven hier het slotfragment:

> Ik: [...] Weet u, over titels zijn zulke mooie artikelen te schrijven, degelijke artikelen. (Artefacten.) Waar is de samenhang tussen uw schilderijen en mijn artikelen? (De bokskampioen van Duitsland als hondeslachter.) Waar is de samenhang tussen uw schilderijen en mijn artikelen?
> Ik: Zeer. Beste meneer, zeer. Jij jou: jouwer jouwst. Ik mag u zo graag. (Word van mij!) En moet u verdriet bezorgen!
> De doctor: Waar zijn de samenhangen? (Amorzalen.)
> Ik: Zeer. Samenhangen zijn zwaar. Het gaat me zo zeer aan het. Vanwege u zeer. (Titelgevecht Cohn-Wiener-Anna Bloem, aanvang 20.00 uur.) De titel is een verdedigingswal. (Morgen komt mijn liefje.) Degelijke bovenmeesters kunnen er niet overheen

kijken. (Bokskampioenschap van Europa.) Een criticus echter klimt over de wal heen en ziet wat zich daarachter bevindt. (Muurbloempje.) (Of hij weet hoe veel ik van hem houd?) Voor de wal is wind, achter de wal is storm. (Moderne wijk.) Ik zou u daarom aanraden, blijft u, jij beste doctor, beste meneer de doctor, Liever liever Voor voor de Wal wal. (Anna Bloem ziet ze Vliegen vliegen.) (Of ik hem zo beval?)'

Auguste Bolte

Zo zijn er tientallen prachtige voorbeelden te geven. Schwitters werd steeds geraffineerder met zijn Tranen en voor mij behoren enkele daarvan tot zijn mooiste teksten. In het begin, in 1919 en 1920, zijn ze soms een beetje onhandig, vanwege de vele ingemonteerde frases - geen auteur heeft vermoedelijk zo veel haakjes gebruikt als Schwitters in deze periode. Schwitters wil te veel, alle snippers die door zijn hoofd warrelen of voor hem op tafel liggen mogen een plaats krijgen in de tekst. Maar gaandeweg groeit hij en krijgt hij meer grip op de vorm. De montages verdwijnen en de teksten gaan letterlijk lopen. Een tussenvorm is de typografisch aangeklede Traan, waarin een duidelijker scheiding is aangebracht tussen hoofdtekst en neventekst. De hoofdtekst staat in een broodletter, die onderbroken wordt door *ready mades* die daar op een advertentie-achtige manier zijn tussengezet of rechtstreeks als advertentie zijn overgenomen. Deze ontwikkeling mondt uit in Tranen die niet gericht zijn tegen een kunstcriticus in het bijzonder, maar tegen de kunstkritiek in het algemeen. Er worden geen uitspraken meer verhaspeld of banale citaten tussengevoegd, alle creatieve energie richt zich op de zinnen zelf. Deze Tranen leveren de meest geconcentreerde voorbeelden van de draaierig makende logica waarin Schwitters een meester was. Traan 27, kortweg 'Critici' geheten, is een prachtige illustratie van dit type Traan.

Een hoogtepunt in Schwitters' Traanproduktie, en trouwens ook een hoogtepunt in de ontwikkeling naar veralgemenisering, is 'Traan 30'. Een uitzonderlijke Traan, want het betreft een verhaal. Het heet voluit 'Traan Nr. 30. Auguste Bolte (ein Lebertran.)' en werd in 1923 als apart boekje uitgeven door Der Sturm Verlag. 'Traan 30' is ondermeer opgedragen aan de kunstkritiek en aan De Faculteit Leef (Der Fakultät Leb) en de titelpagina belooft een dissertatie met voetnoten. De hoofdpersoon is Auguste Bolte, een dametje dat weliswaar dezelfde initialen draagt als Anna Bloem, maar voor het overige haar volslagen tegenpool is. De vertelling komt er in het kort op neer, dat Auguste uit eigen beweging de achtervolging inzet op een groep van tien mensen die in rechte lijn door de straat marcheren. Zij acht dit feit te uitzonderlijk om ongemerkt te laten passeren en plaatst zichzelf voor de taak dit eens haarfijn uit te zoeken. Dat blijkt vervolgens niet mee te vallen. De groep van tien deelt zich na enige tijd op in twee groepen van vijf die in twee tegenovergestelde richtingen lopen. Auguste besluit beide groepen te blijven volgen, wat resulteert in een amechtig heen en weer geren. Op een gegeven moment splitsen zich ook de twee groepen van vijf en dan is het einde zoek. De situatie wordt voor Auguste steeds uitzichtlozer, de splitsingen blijven zich herhalen, maar Auguste blijft onverdroten verder hollen. Ze

heeft niet door hoe belachelijk ze is, integendeel, naarmate de onderneming vordert komt deze haar steeds noodzakelijker voor. De kennis die ze daarbij opdoet is van zo buitengewone importantie, dat ze zichzelf promoveert tot Dr. Leef. Het einde van het verhaal is dat ze met al haar gehol en hopeloze geredeneer geen steek verder is. Over de precieze afloop blijft de lezer echter in het ongewisse, want de auteur heeft geen zin een keurig einde aan het verhaal te breien. Hij neemt zelf het woord en spreekt tot slot de lezer toe:

> Misschien denkt de lezer dat mej. dr. Leef als een kat de weg naar huis terug zou vinden; maar ze vindt niet. In ieder geval gelooft de lezer dat mej. dr. Leef hier zal vernemen wie of wat er aan de hand was, maar ze verneemt het niet. De lezer gelooft dat hij het recht heeft om het te vernemen, maar de lezer heeft geen recht, in ieder geval niet het recht om ook maar iets wijzer te worden van een kunstwerk. Stellig vermoedt de lezer dat mej. dr. Auguste hier voor haar moeite beloond zal worden, bijvoorbeeld doordat de rector van de universiteit komt en haar tot een keurige professor Leef benoemt. Mooi van niet.

‘Traan 30’ heeft als verhaal de structuur van een repeterende breuk. Na iedere splitsing staat Auguste weer voor een dilemma en treedt zij weer op gewich-

tige wijze met zichzelf in overleg. Haar parmantige logica ten spijt, ontbeert ze ieder inzicht in de situatie en in zichzelf en is ze veroordeeld telkens opnieuw de gang van haar neurotische, zelfverheerlijkende gedachten te volgen. Vanaf de eerste regel wordt de lezer onderworpen aan een monotone cadans van identieke zinnen en zinswendingen. De herhaling - een geliefd middel uit Schwitters' literaire trukendoos - wordt in dit verhaal volledig op de spits gedreven. De zichtbare manifestatie daarvan zijn de getallenreeksen die telkens als glimwormen door de zinnen schieten. Auguste is een dametje dat alles goed in de gaten houdt en ijverig blijft natellen. Het begin van het verhaal geeft meteen een goede indruk van de dreun die het vanaf de eerste regel in de greep houdt:

> Auguste Bolte zag zo'n 10 mensen op straat die in één en dezelfde richting recht vooruit liepen. Dat vond Auguste Bolte verdacht, ja zelfs heel verdacht. 10 mensen liepen in één en dezelfde richting. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Daar moest iets aan de hand zijn. Want anders zouden niet uitgerekend 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 in één en dezelfde richting lopen. Als er namelijk niets aan de hand is, dan lopen er niet 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 mensen in de uitgerekend zelfde richting, maar dan lopen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 mensen in 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 verschillende richtingen.

En zo voort en zo verder.

Met die drammerigheid laat Schwitters geen misverstand over zijn bedoelingen. De blinde weetzucht, de onderscheidingsdrift van Auguste Bolte, dat is de dood in de pot. Haar manier van denken is een groteske uitvergroting van het dorre academisme van de kunstkritiek en van de ongeneeslijke drang naar orde en hiërarchie van het volk waar die kunstkritiek toe behoort. Daarmee is zij inderdaad de volmaakte tegenpool van Anna Bloem, Schwitters' kleine prinses van het ongerijmde.

Geen theoreticus

Anna Bloem, Frans Mulder, Auguste Bolte, de Tranen... dat zijn de wapens waarmee Kurt Schwitters de kunstkritiek te lijf ging. Hij zocht zijn gelijk niet in theoretische schermutselingen en intellectuele krachtpatserij, want daar lag zijn kracht niet. Hij deed iets veel slimmers. Van schaapzinnigheid kun je niet winnen, maar je kunt haar wel gebruiken. Schwitters greep de kunstkritiek dankbaar aan *als materiaal*, en met de teksten die hij ermee maakte gaf hij het beste antwoord dat hij geven kon - zijn kunst. Tegelijk was het een slimme manier om zich onkwetsbaar te maken, want tegen zijn literaire clownerie was nauwelijks enig verweer mogelijk, behalve dan je neus ophalen.

Dat Schwitters zich buiten het academische kunstdebat plaatste, betekende natuurlijk niet dat hij geen mening had over kunst. Integendeel zelfs. In zijn verhalen, Tranen en manifesten (in zijn vroege jaren lopen die genres overigens allemaal een beetje door elkaar) zet hij graag zijn visies en denkbeelden uiteen. Soms min of meer terloops, zoals aan het einde van ‘Auguste Bolte’, waar de lezer te verstaan krijgt

dat de kunst geen enkel praktisch doel dient en er alleen maar is om haar zelfs wil. Soms via de omweg van de metafoor, zoals bijvoorbeeld in de figuur Frans Mulder, die met zijn roerloos aanwezig-zijn duidelijk maakt dat het kunstwerk letterlijk een op zichzelf staande wereld is waar andere wetten gelden dan in de realiteit. Met zijn voorkomen is hij tegelijk een onmiskenbaar voorbeeld van Merzkunst, en als zodanig een zinnebeeld van een kunst die de vrijheid viert van voorheen ongedachte mogelijkheden. Meestal echter, en dat geldt met name voor zijn Tranen en manifesten, is Schwitters vrij expliciet in zijn opvattingen, ook daar waar hij ze op hilarische wijze presenteert in een schertsdialoog met deze of gene criticus. Schwitters toont zich in deze teksten een overtuigd voorvechter van autonome kunst, dat wil zeggen kunst die alleen gehoorzaamt aan haar eigen wetten en niet aan die van de samenleving of een politieke beweging. (Schwitters heeft zijn visie helder uiteengezet in ‘Ik en mijn doelen’, een tekst die overzichtelijk samenvat wat hij vanaf de Eerste Wereldoorlog consequent naar voren heeft gebracht.)

In 1923 is er een omslag in Schwitters' artistieke leven. Hij verlegt zijn aandacht van de Sturm-groep in Berlijn naar Bauhaus en De Stijl en maakt een ontwikkeling door naar een grotere vormbeheersing. Als beeldend kunstenaar kiest hij voor het constructivisme, zonder daar overigens een rechtlijning aanhanger van te worden. Als schrijver richt hij zich steeds meer op fabels en sprookjes, nog steeds absurd van

inhoud en toon, maar conventioneel van vorm (hetzelfde geldt voor de toneelteksten en libretti die hij een paar jaar later gaat schrijven). Het grote experimenteren is voorbij, Schwitters heeft zich bewezen en gemanifesteerd als kunstenaar en hij heeft de kritiek niet meer nodig om te laten zien wie hij is. Zijn laatste Traan plaatst hij in de zevende aflevering van zijn tijdschrift Merz, die uitkwam in januari 1924. Die laatste Traan is zogenaamd de 50ste Traan, maar die telling klopt niet, want de vorige Tranen betroffen de nummers 31 en 35. Blijkbaar had Schwitters genoeg van het gedoe met de critici en wilde hij eindigen op een mooi rond getal.

Voorafgaand aan deze Traan drukte hij de volgende verklaring af:

> Er zijn mensen die vandaag de dag beweren dat het dadaïsme dood is. Niet de grote massa van het publiek beweert dit, maar de kleine kunstgeleerde, de kunsthandelaar, de kunstverzamelaar, de museumdirecteur, de kunstenaar, en namens hen allen de kunstcriticus. Alleen de grote kunstgeleerde, de kunstfilosoof, weet dat dada nooit sterven kan.

Dada en Merz waren een succes geworden, mede dankzij de kunstkritiek. Ze gingen nu op eigen kracht verder, zij het in andere gedaanten.

Anne Feddema
Kurt Schwitters in Friesland

Op zijn Dada-veldtocht door Nederland deed Kurt Schwitters ook Drachten aan. Daarover leest u verderop in dit nummer. Dichter en beeldend kunstenaar Anne Feddema vroeg zich af hoe Schwitters in het Fries zou klinken en vertaalde enkele van Schwitters' teksten. Het resultaat vindt u hieronder naast het origineel afgedrukt.

Perhaps strange

The world is full of good trains
The passengers are cows
And milk and butter.
And cheese and lovely marmelade
And bulls and horses,
And cocks and hens.
The cow is mother to the milk,
And grandma both to cheese and butter.
The cheese is cousin to the marmelade.
The horse is cousin to the cock
The hen lays eggs.
The egg is cousin to the cheese and butter,
The son and daughter of the milk.
Is n't strange?
It is.

um 1942

Miskyn frjemd

De wrâld is fol fracht treinen
De passazjiers binnen kij
En molke en bûter.
En tsiss en foar-de-fret-marmelade
En bollen en hynders,
En hoanen en hintsjes.
De ko is mem fan de molke,
En beppe fan beide tsiis en bûter.
De tsiis is muoike sizzer fan de marmelade.
It hynder is omke sizzer fan de hoane
It hintsje leit aaien.
It aai is omke en muoike sizzer fan de tsiis en bûter,
Soan en dochter fan de molke.
Frjemd no?
No sa.

om 1942

Wir leben 25 minuten zu spät

Wir leben 25 Minuten zu spät, und zwar von rechts gesehen. Von links gesehen leben wir 20 Minuten zu kurz. Zu spät und zu kurz ist unser rechtes und linkes Schicksal. Sieht man uns aber von oben, so sind wir platt wie eine Fibel, sieht man uns von unten, so sind wir hoch wie ein Zylinder. Von vorn betrachtet man unsere Rücksicht und von hinten unseren Bauch, denn den haben wir auch. Schmilzt nun der Schnee zwischen unseren Zehen, so bekommen wir heftige Zahnschmerzen, die erst aufhören, wenn uns die Sonne direkt ins Gehirn scheint. Dadurch entstehen aber die erleuchteten Gedanken, deren einer genügt, um Weisheiten wie diese hier niederzuschreiben.

Wy libje 25 minuten te let

Wy libje 25 minuten te let, en dan fan rjochts besjoen. Fan links besjoen libje wy 20 minuten te koart. Te let en te koart is ús rjochter en linker lot. Mar besjocht men ús fan boppen, dan binne wy sa plat as in lêsplankje. Besjocht men ús fan ûnderen dan binne wy sa heech as in sylinder. Fan foaren hat men rêchsicht en fan efteren búksicht, want dy hawwe wy ek. Raant de snie no tusken ús teannen, dan krije wy slim pinebek, en dat hâldt pas op as de sinne ús lyk yn 'e harsens skynt. Dêrtroch ûnstean hieltyd wer de heldere prakkesaasjes, dêr 't ien fan genôch is, om wiisheden as dizze del te skriuwen.

An Anna Blume

O du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe dir!
Du deiner, dich dir, ich dir, du mir, - wir?
Das gehört beiläufig nich hierher!

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist, bist du?
Die Leute sagen, du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Du trägst den Hut auf deinem Füßen und wanderst auf die Hände
Auf den Händen wanderst du.

Halloh, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir!
Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - wir?
Das gehört beiläufig in die kalte Glut!
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

Preisfrage:
1.] Anna Blume hat ein Vogel.
2.] Anna Blume ist rot.
3.] Welche Farbe hat der Vogel?

Blau is die Farbe deines gelben Haares,
Rot ist die Farbe deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,
Du liebes grünes Tier, ich liebe dir!
Du deiner dich dir, ich dir, du mir. - wir?
Das gehört beiläufig in die - Glutenkiste.

Anna Blume, Anna, A-N-N-A!
Ich träufle deinen Namen.
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.

Weidu t du es, Anna, weidu t du es schon,
Man kann dich auch von hinten lesen.
Und du, du Herrlichste von allen,
Du bist von hinten wie von vorne:
A-N-N-A.
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.
Anna Blume,
Du tropfes Tier,
Ich - liebe - dir!

Oan Anna Blomke

Oh do, leafste fan myn 27 sinnen, ik leavje dy!
Do, dinent, dy dyn, ik dy, do my, - wy?
Dat heart hjir oars net thús!

Wa bisto, net te tellen fromminske, do bist, bisto?

De minsken sizze, do wiest.
Lit se mar prate, se witte net, hoe't de tsjerketoer stiet.

Do hast de hoed op 'e fuotten en rinst op 'e hannen,
Op 'e hannen rinsto.

Goeie, dyn griene klean, yn wite tearen stikken seage,
Grien leavje ik Anna Blomke, grien leavje ik dy.
Do, dinent, dy dyn, ik dy, do my, - wy?
Dat heart oars thús yn 'e kâlde gloede!
Anna Blomke, griene Anna Blomke, wat sizze de minsken?
Priisfraach:

1.] Anna Blomke is fan 't hynder,
2.] Anna Blomke is grien.
3.] Hokker kleur hat it hynder.

Blau is de kleur fan dyn giele hier,
Grien is de kleur fan dyn reade hynder.
Do dimmen famke yn dyn deistige jûpe,
Do leaf grien dier, ik leavje dy!
Do, dinent, dy dyn, ik dy, do my, - wy?
Dat heart oars thús yn 'e - gloedkiste.

Anna Blomke, Anna, A-N-N-A!
Ik drip dyn namme.
Dyn namme dript as weak kowefet.

Witst it Anna, witst it al,
Men kin dy ek fan efteren lêze.
En do, do hearlikste fan allegear,
Do bist fan efteren, as fan foaren:
A-N-N-A.
Kowefet dripket AAIEPOES oer myn rêch.
Anna Blomke,
Do drippend bist,
Ik - leavje - Dy!

Märchen

Der Hahn sitzt zwischen 3 Eiern. Er ist allein und fühlt sich einsam. Er pickt und pickt und pickt auch an ein Ei. Da kommt ein entzückendes kleines Hünchen heraus; er ist ganz verliebt. Das Hünchen besieht sich die Welt, und der Hahn ist wieder einsam. Da pickt er das zweite Ei an. Es kommt wieder ein entzückendes kleines Hünchen heraus. Wie das 1. Hünchen das 2. sieht, kommt es plötzlich zu dem Hahn, und beide umschwärmen den Hahn mit ihrer Liebe. Jetzt möchte der Hahn noch mehr Liebe haben, weil er unzufrieden ist, und pickt auch das 3. Ei an, weil er hofft, es würde noch ein Hünchen herauskommen. Aber es kommt statt dessen ein kleiner Hahn heraus, der viel schöner ist als der alte. und die zwei Hünchen folgen ihm, der alte Hahn bleibt verlassen.

1928

Mearke

De hoanne sit tusken 3 aaien. Hy is allinnich en fielt him ienlik. Hij pikt en pikt en pikt ek oan in aai. Der komt in aderleafst lyts pykje út; hij is alhielendal fereale. It pykje nimt de wrâld yn him op, en de hoanne is wer ienlik. Der pikt er yn it twadde aai. En alwer komt der in alderleafst lyts pykje út. As it 1e pykje it twadde sjocht, komt it hommels op de hoanne of, en beide onjouwe de hoanne mei har leafde. No woe de hoanne noch mear leafde ha, om er tefreden is, en pikt ek yn it 3e aai, want hy hopet, dat der noch in pykje útkomme sil. Mar derfoar yn it plak komt der in lytse hoanne foar it ljocht, dy't folle moaier is as de âlde, en de twa pykjes folgje him, de alde hoanne bliuwt achter.

1928

[vertalingen: Anne Feddema]

Noten

út = uut (Ned: *uit*). *Búter* = oe (dus: *boeter*, Ned: *boter*).

De *â*-klank (in: *wrâld*, Ned.: wereld) klinkt als *ô*, de *ê*- klank (als in *bêst*) wordt uitgesproken als *ae.*

Muoike sizzer = tante-zegger, *omke zegger* = oomzegger. In mijn vertaling van de relatie *cousin-marmelade* en *cousin-cock* behandel ik *marmelade* vrouwelijk en *cock* mannelijk, vandaar mijn keuze voor: *neef* en *nicht.*

Jacqueline Oskamp

Klanken worden woorden, woorden worden klanken
Kurt Schwitters en de klankpoëzie

> ‘Woorden hebben geen enkele zin’, schreef Raoul Haussmann in zijn essay ‘Zur Geschichte des Lautgedichtes’, ‘behalve het woord dat zijn gebruik verloren heeft - al het andere, elke betekenisgeving is zinloos, tevergeefs. [...] Neem een woord als “Sonne”, in het Engels “sun”, in het Spaans “sol”, in het Frans “soleil”, en in het Tsjechisch: “slunce”.
> Gelijksoortige woorden? Nou goed, maar voor de grote vuurbal een zinloze, onzinnige betekenisgeving.
> Men kan beter een taal verzinnen die vooralsnog geen taal is, maar er wellicht ooit een worden kan.
> Zo ontstond het klankgedicht.’

Klanken worden woorden, woorden worden klanken. De dadaïstische klankpoëzie vormde de voedingsbodem voor de *Merz-Dichtungen* van Kurt Schwitters, die zijn eenmansbedrijf in Hannover eigenlijk pas begon toen Dada al over zijn hoogtepunt heen was. Maar ook de muzikale en poëtische opvattingen van de Dadaïsten kwamen niet uit de lucht vallen. Met name de ideeën over poëzie en muziek die de Italiaanse futuristen en bruïtisten begin jaren '10 hadden geformuleerd vormden een bron van inspiratie. Dezen zagen in machinaal geweld, lawaai, ruis en niet-klank de ingrediënten voor de muziek van de toekomst. Luigi Russolo trad op met zijn zelf ontworpen *intona-rumori*, zogenaamde ruismachines, die een grote verscheidenheid aan gepiep, gekraak en gezucht voortbrachten. De bruïtisten hadden een uitgesproken voorkeur voor geluiden uit het dagelijks leven. Sirenes, toeters, zagen, ratels, pannedeksels en niet te vergeten de schrijfmachine behoorden tot hun favoriete instrumentarium. Van daaruit was de stap naar een compostitie als de *Wedstrijd tussen een Naaimachine en een Schrijfmachine* (Walter Mehring) zo gemaakt. Of naar de compositie voor klarinet, piano en loshangende blikken zeef, zoals Hans Jürgen van der Wense in 1919 het licht deed zien. Een jaar later las Rolf Sievers in een Leipzigs cabaret zijn ‘Muzikaal Manifest Dada’ voor, bondig samengevat onder de kop *Dadasik*: ‘Ze verstaat de kunst mensen het oor te ontnemen voor willekeurige stramklanken. Verbindt het zefierruisen van elektrische inktkokers met het klagende geschrei van hysterische draadnagels. Omvat het niezen van een automobiel, de prikkelend erotische toon van de naaimachine.’

Zoals de dadaïsten poogden het onderscheid tussen zin en onzin op te heffen, negeerden de Italianen de grenzen tussen muziek, ruis en woord. Een goed voorbeeld daarvan is het gedicht ‘La Battaglia di Adrianopoli’ van Filippo Tommaso Marinetti, waarin hij alle beschikbare vocale middelen aanwendt om een veldslag, inclusief fluitende kogels, bombardementen, explosies, granaatinslagen en mitrailleurvuur te imiteren. Volgens Richard Huelsenbeck was het bruïtisme een anti-muziek, een terugkeer naar de natuur in al haar brutaliteit en wreedheid: ‘Muziek is meestal een harmonische aangelegenheid, een kunst, een proeve van verstand - bruïtisme is het leven zelf. Het bruïtisme is een levenshouding die de mensen tot een definitieve beslissing dwingt. Er bestaan slechts bruïtisten en anderen.’

Uiteraard werd de soep niet zo heet gegeten. In Parijs ging het heel wat beschaafder toe. Op de dadaïstische muziekavondjes daar waren het soms louter de titels van stukken die een provocatief karakter hadden, zoals bij de muziek van Eric Satie (*Trois morceaux en forme de Poire*) of Darius Milhaud (*Le Boeuf sur le toit*). Vanuit het futuristisch lawaai was de stap naar de ragtime en jazz klein. In burgerlijke kringen gold deze muziek immers als aanstootgevend en een decennium later zou de jazz in Nazi-Duitsland afgedaan worden als *entartet* en als *futuristische negerklanken.* Jazz gaf daarentegen uitdrukking aan de levenslust van de dadaïsten - hun humor en vrolijkheid. Ook dansen was populair in deze kringen en veel moderne dansen werden al snel verdadaïseerd. Zo werden er op de dansvloer niet alleen *Dada-Trotts*, *Foxwalks*

en *Caketrotts* uitgevoerd, een Duitse criticus maakte zelfs gewag van een ‘Onestep, getanzt durch zwei aneinandergekoppelte Lokomotieven.’

Vergeleken met deze, niet van meligheid gespeende onzin, doet de klankpoëzie eigenlijk heel serieus aan. Toch waren het allemaal loten aan één stam, voortspruitend uit de gelijkstelling van woord, klank en ruis. Oftewel, klanken worden woorden, woorden worden klanken. Vanuit deze context moeten de ‘Verse ohne Worte’ begrepen worden, die Hugo Ball in Cabaret Voltaire in Zürich voordroeg. Ball ging nog een stap verder dan bijvoorbeeld Marinetti door ook de syntaxis te verlaten. Hij schreef in zijn dagboek: ‘Wij zochten in het geïsoleerde woord de volheid van een bezwering, de gloed van een ster. En soms lukte dat: het van magie vervulde woord betoverde ons of bracht een nieuwe zin voort, die niet afhankelijk was van of gebonden aan aan enige conventionele betekenis. Onze pogingen raakten aan gebieden van de filosofie en het leven, waar onze o zo verstandige, wijsneuzige omgeving slechts van dromen kon.’

Sonate

Dit alles ging vooraf aan de klankgedichten van Kurt Schwitters. En zelfs meer dan dat: al in 1905 had Christian Morgenstern ‘Das Große Lalula’ geschreven, dat geheel in een fantasietaal is gesteld. Schwitters maakte aanvankelijk furore met het (in coherente taal geschreven) gedicht ‘Anna Blume’ dat hij op dadaïstische poëzieavonden voordroeg. Zijn eerste schrede op het pad van de klankpoëzie betrof het voordragen van het alfabet van achter naar voren. Hausmann was getuige en noteerde: ‘Nee, geen schandaal, een succes. Een groot succes. MERZ plus AntiDADA. 1 september 1921. In Praag.’

Het was dezelfde Hausmann die Schwitters de bouwstenen voor de *Ursonate* (*Sonate in Urlauten*) leverde met het Plakatgedicht ‘fmsbwtözäu, pgiff, pgiff, mü’. Terugrijdend na het optreden in Praag begon Schwitters te improviseren op ‘fms’ en ‘fmbw’. Tot vervelens toe, aldus Hausmann. Hij herinnert zich: ‘Eerst droeg Schwitters mijn gedicht voor als “Portret Raoul Hausmann”, later, rond 1923, had hij het met een vijftigvoudige herhaling sterk uitgebreid en tenslotte, in 1932, had hij het scherzo *lanke trrgll* en andere delen toegevoegd en het geheel als *Urlautsonate* in zijn MERZ no. 24 gepubliceerd.’

Hoewel de *Ursonate* als het muzikale levenswerk van Schwitters beschouwd moet worden, heeft hij veel meer klankpoëzie en *Merz-Dichtungen* gemaakt. Bijvoorbeeld de reeks i-gedichten. Ook droeg hij regelmatig een w-gedicht voor. Over het i-gedicht schreef hij: ‘In verband met een kunstwerk, dat alleen door toedoen van de kijker kan ontstaan, wordt alles i. Als u zelf kunstenaar bent, hoeft u alleen maar de handen uit de mouwen te steken en u heeft een kunstwerk. Kijk, dat noem ik i. En als u zichzelf onder handen neemt, bent u plotseling zelf i.’

Die terloopsheid was misschien nog wel het meest karakteristiek voor Schwitters. Zelf vergeleek hij het maken van poëzie met de manier waarop zijn collages ontstonden: uit materiaal dat hij toevallig bij de hand had, zoals treinkaartjes, garderobebewijsjes, stukjes hout, metaal, bindgaren, verbogen spaken, vloeipapier, blikken dozen, glassplinters enzovoort. ‘Tegenover elkaar geplaatst verliezen deze voorwerpen hun individuele karakter, hun eigenheid, ze worden ontmaterialiseerd

en fungeren als materiaal voor het schilderij', aldus Schwitters. 'Materiaal voor een gedicht zijn een letter, woord, zin, alinea. Woorden en zinnen in een gedicht zijn niets meer dan onderdelen. Hun onderlinge betrekking is niet de gangbare zoals in het dagelijks taalgebruik, dat een heel ander doel heeft: iets uitdrukken. In een gedicht worden woorden uit hun vertrouwde context getrokken, van zijn formules ontdaan en in een nieuwe kunstzinnige samenhang geplaatst, ze worden vormdelen van het gedicht, verder niets.'

Ontdaan van hun begripsmatige betekenis krijgen woorden binnen de klankpoëzie een muzikale betekenis. Het worden muzikale gestes in klank en ritme, waarbij hoogstens de *associatie* met verbale taal een rol kan spelen. Zo kost het bijvoorbeeld niet veel moeite om het eerste deel van de *Ursonate* (in de vertolking door Schwitters zelf) te beluisteren als een sprookje. Schwitters vertolkt de tekst met de flair van een verteller die een mysterieus verhaal voordraagt, dat weliswaar niet echt gebeurd is, maar toch een kern van waarheid in zich draagt en vooral erg spannend is. Hoewel de woorden geen inhoud hebben, verwijst de intonatie van de stem wel degelijk naar iets bekends. De uitvoering door het Duitse trio Ex-Voco, dat de sonate gedriëen voordraagt, roept daarentegen weer associaties op met een toneelstukje, vooral door hun neiging tot oubollige grappenmake-

rij en het neerzetten van typetjes. De vertolking van Jaap Blonk, die in Nederland de meeste bekendheid aan de *Ursonate* heeft gegeven, is weer veel abstract-muzikaler van aard. Door zijn soms hoge tempi versmelten de lettergrepen en woorden tot nieuwe klanken, ontstaan er veelomvattender frasen of krijgen woorden een puur ritmische functie.

Deze grote verschillen in uitvoering zijn mogelijk omdat Schwitters bij de uitgave van de *Ursonate* niet veel meer noteerde dan de tekst zelf. Weliswaar gaf hij wat aanwijzingen voor de uitspraak van het Duits, een enkele 'stemmingsaanduiding' als *munter* en een globale tijdsaanduiding (het stuk duurt 'normaal' (sic) zo'n vijfendertig minuten), maar in wezen zijn toonhoogte, dynamiek, tempo en zelfs de ritmische articulatie niet aan regels gebonden. Al declamerend en improviserend vond Schwitters over de tijdspanne van zo'n tien jaar de definitieve vorm voor de *Ursonate.* Vermoedelijk heeft hij het werk opzettelijk de titel 'sonate' meegegeven in de hoop dat het daarmee een langer leven beschoren zou zijn. Maar ook al heeft Schwitters het werk in vier delen geschreven, inclusief de traditionele expositie, doorwerking en reprise, met de essentie van de klassieke sonatevorm - te weten een specifieke harmonische opbouw - heeft dit niets te maken. De manier waarop Schwitters verschillende thema's introduceert en vervolgens ontwikkelt, uitbreidt en varieert, doet eerder denken aan de 'motivische ontwikkeling' van Beethoven. Toch legt Schwitters een eigen methode aan de dag in het verwerken van kleine motivische cellen. Een vast procédé, dat in de partituur duidelijk zichtbaar is, is de geleidelijke verlenging van woord-klanken: uitgaande van een compacte rompklank worden er lettergrepen voor en achter geplakt. Zo worden de woorden niet alleen steeds rijker van klank, ook is er met elke toevoeging sprake van een ritmische verspringing.

Unsittliches i-Gedicht

Dames-Hemden . . . . . .
Dames-Pantalons, fransch model
Dames-Pantalons . . . . . .
Prima Dames Nachtponnen . .
Dames-Combinations. . . . .
Heeren Hemden, zwaar graslinnen
(aus einer holländischen Tageszeitung.)

Nonsens

Het uiteindelijke resultaat is sterk afhankelijk van de benadering en de muzikaliteit van de uitvoerder. Je kunt je daarom afvragen wat Schwitters voor had met zijn klankpoëzie. 'Een bevrijdend lachen', zo beloofde hij de bezoekers van dadaïstische avondjes. László Moholy-Nagy ging zelfs nog verder in het toekennen van een therapeutische waarde aan Schwitters' gedichten. Zonder 'te proberen Schwitters specifieke poëtische kwaliteit te omschrijven, moet gezegd worden dat de meeste van zijn teksten als een emotionele schoonmaakbeurt beschouwd moeten worden, een uitbarsting van een onderbewust pandemonium.' Moholy-Nagy vervolgt: 'Maar zij staan in verband met de externe realiteit, met de bestaande sociale verhoudingen. Zijn verbale "collages" zijn goede voorbeelden hiervan. Zijn gedachtenstroom is vermengd met schijnbaar willekeurige citaten uit kranten, catalogi en reclamewerk.

Met deze techniek - vergelijkbaar met Gertrude Stein - legt hij de symptomen bloot van een alom bekend sociaal verval, dat vanuit een soort zelfverdediging wordt genegeerd of vermeden. Plaats van handeling is Duitsland. Inflatie na de oorlog; corruptie, verspilling, vernieling van materiaal en mensen. Een mislukte sociale revolutie maakt de situatie alleen maar uitzichtlozer. De teksten van Schwitters uit die tijd eindigen met een radeloze en tegelijkertijd uitdagende schreeuw.'

Hoeveel waarheid er misschien ook schuilt in de analyse van Moholy-Nagy, niets is dodelijker dan een dadaïst, ook al is het Merz, een politiek-sociale rol toe te kennen. Vermoedelijk had Schwitters een dergelijke observatie nooit over zijn lippen gekregen. Ook al was hij post-Dada, ook al noemde hij zichzelf, tegen alle Dada-regels in, een kunstenaar, en ook al koesterde hij op latere leeftijd zijn *Ursonate* als een van zijn belangrijkste scheppingen, aan zwaarwichtigheid had hij een broertje dood. Niet voor niets deed hij ooit een onomwonden liefdesverklaring aan de onzin: 'Ik haal grappen uit met nonsens. Ik geef de voorkeur aan nonsens, maar dat is louter een persoonlijke kwestie. Ik heb medelijden met onzin omdat die tot nu toe maar zelden een artistieke bestemming heeft gekregen, daarom houd ik van nonsens.'

Jaap Blonk
Een zeldzame Schwitters-aap
Vijftien jaar de Ursonate

Mei 1994. Ik sta in het theater Suzirja in Kiev. De naam Suzirja betekent ‘Sterren’. Het theater is een adellijke salon uit de vroege negentiende eeuw. Er zijn ongeveer zestig zitplaatsen. Muren en plafonds zijn rococo stucwerk van vergulde krullen. Er hangt een imposante kroonluchter boven mij.

Aan het einde van Kurt Schwitters' *Ursonate* staat vier keer het Duitse alfabet van achter naar voor: Zätt üpsilon iks... Als ik de derde keer de Russische vertaling opzeg, in plaats van het Duits, begint het publiek opgelucht te lachen. Dit zijn nog wel geen woorden, maar in ieder geval begrijpelijke letters.

In de pauze, voordat ik als tweede programma-onderdeel mijn *Liederen uit de hemel* zal opvoeren, komt directeur Alexej Koezjilnij de kleedkamer binnen. ‘Ik wist niet dat het zo'n... ongewone voorstelling was...’, spreekt hij bleek. ‘Ons publiek is dergelijke zaken nog niet helemaal gewend, moet u begrijpen.’

Pas dan blijkt dat de al een half jaar tevoren via het Ministerie van Buitenlandse Zaken en het Nederlands consulaat in Kiev opgestuurde documentatie, waaronder een exemplaar van mijn LP van de *Ursonate*, nooit bij het theater is aangekomen. Zodat mijn opvoering, tachtig jaar na de Russische futuristen, aankomt als een donderslag bij heldere hemel.

Februari 1979. In het voetgangersgebied van Arnhem ligt een dikke laag tot ijs geworden sneeuw. Mijn drie vrienden van het C.L.U.B. dragen mij al glibberend van de auto naar café Meijers, want ik heb enkele dagen tevoren mijn enkelbanden gescheurd en mag beslist niet lopen. De vier dichters van het Collectief Leesbaarheid Utrechtse Binnenstad hebben in eigen beheer een gezamenlijke bundel uitgegeven en zijn nu uitgenodigd om voor te lezen op een zondagmiddag.

Na onder meer een optreden van de nog niet zo beroemde Jules Deelder wordt de middag afgesloten door Hans Hausdörfer, student aan de Arnhemse toneelschool. Hij leest de *Ursonate* van Kurt Schwitters voor en ik ben diep onder de indruk. Ik wist niet dat zoiets bestond. Een paar jaar eerder had ik op een workshop wel eens een klankgedichtje van Hugo Ball voorgedragen, maar dit was een werk van totaal andere orde. We nodigden Hans Hausdörfer uit voor een optreden in Utrecht, later dat jaar, en bij die gelegenheid spreek ik hem uitgebreider. Hij vertelt waar ik de tekst van de *Ursonate* kan vinden, en ik rep me naar het Instituut voor Duitse taal- en letterkunde van de Universiteit Utrecht en het kopieerapparaat aldaar.

Duo-uitvoering

Oktober 1982. Bij een studentenconcert op het Instituut voor Muziekwetenschap van de Universiteit van Amsterdam staat op het programma: de *Ursonate* van Kurt Schwitters, door Jaap Blonk en Pé Speelman, stemmen.

Een kleine drie jaar hadden de negenentwintig bladzijden uit Schwitters' verzameld werk bij mij in de kast gelegen, voor het zo ver kwam. Van tijd tot tijd, om de paar maanden, nam ik de tekst ter hand om ze hardop uit te spreken, te oefenen en

verschillende manieren van voordracht uit te proberen. Ik had geen openbare uitvoering op het oog, het was pure fascinatie die mij steeds bij de *Ursonate* terug deed komen. De tekst was het enige wat ik had: pas in 1987 heb ik de toen bekende fragmenten van Schwitters' eigen uitvoering gehoord (een complete uitvoering door de auteur is pas in 1993 boven water gekomen).

Intussen was ik van Utrecht naar Amsterdam verhuisd en bij de studie musicologie vond ik een compagnon: Pé Speelman. Hij was geïnteresseerd in muzikale avant-garde, en vooral als er stem bij te pas kwam. Samen besloten we een duo-uitvoering van de *Ursonate* te maken. Bij de première in de collegezaal aan de Ferdinand Bolstraat weten we alleen met de cadens nog niet zo goed raad: we verschuilen ons achter een groot bord ‘Kadenz’ en eten een bekertje vruchtenyoghurt.

December 1982. 's Morgens tussen acht en half negen wordt de aandacht van slaperige reizigers op het perron van het Amstelstation getrokken door twee jongelieden die een vreemd gesprek lijken te voeren. Soms lijken ze vreselijke ruzie te hebben, dan weer zijn ze volstrekt eensgezind. Op zeker moment strijden ze als marktkooplui om de gunst van een niet-begrijpend publiek, om vervolgens te pogen de afwezigheid van zangvogels in de winterochtend te compenseren.

Speelman en Blonk voeren de *Ursonate* vijf maal op deze tijd uit, maandag tot en met vrijdag. Na de bevreemding bij de vele omstanders op maandag overheersen op dinsdag reacties in de trant van ‘Alweer die twee, nee toch!’, maar ook vormt zich een geïnteresseerd publiek, dat in de loop van de week groeit. Mensen komen speciaal voor de uitvoering, en als donderdag en vrijdag lokale radio en tv zich melden, is het duidelijk geworden: dit is kunst.

Er volgen in het voorjaar van 1983 nog enkele wel en niet ‘bestelde’ uitvoeringen. We treden op in de hal van de School voor de Journalistiek te Utrecht, op uitnodiging van een studentencomité. Er blijken nog lessen aan de gang te zijn. Een woedende docent verschijnt op de galerij: ‘Zeg stelletje dorpsidioten, kan het uit zijn!’ Dat kan niet, nee, niet nu al.

Ik ben te gast bij Pé's ouders in zijn geboorteplaats Drachten, waar Kurt Schwitters in 1923 tijdens de ‘Dadaveldtocht’ door Nederland optrad met o.a. Theo van Doesburg. Die dag blijkt de schouwburg De Lawei haar jaarlijkse theaterdag te houden. Pé en ik vervoegen ons bij de directeur met het verzoek de *Ursonate* ten gehore te mogen brengen, al was het maar in de foyer. Nee, dat kon niet; het programma was uiteraard vol en bovendien waren er maar negentien bezoekers binnen, en als die ook nog uit de zaak naar de foyer gelokt zouden worden... Die zaterdagmiddag hebben we voor een aanmerkelijk groter publiek in de Drachtense winkelpromenade opgetreden. Jaren later toonden andere Drachtense instanties meer historisch besef en ben ik meermalen uitgenodigd in Schwitters' voetsporen te treden.

Na afloop van een uitvoering op de Tilburgse kunstacademie kregen we een tip: op de Universiteit Tilburg liep een studium generale over Dada en Avant-garde. We besloten spontaan tot een optreden in dit kader. Maar na enige tijd alarmeert een nerveus geworden koffiejuffrouw de ordedienst, en verschijnen drie uniformen met grote sleutelbossen. Stoppen of eruit. Dat was een cruciaal moment: Pé vond het best om te stoppen, maar ik stond er op het stuk af te maken, en zo gebeurde: een talrijk studentenpubliek volgde ons naar buiten.

Een maand later hebben we ons laatste duo-optreden. Pé Speelman vond het zo wel genoeg, maar ik had van de klankpoëzie geproefd als performer en wilde meer, meer: ik ging solo verder.

Oktober 1983. In café De Maartenshof in Utrechtvier ik mijn eerste solo-uitvoering van de *Ursonate*, op het kleinste podium: een verhoog van naar schatting vijftig bij dertig centimeter. Ik draag het grijs-gemêleerde pak dat ik als veertien-jarige jongen kreeg voor de kerkgang.

Gekwelde kreet

Januari 1984. Ik breng de *Ursonate* als lunchpauze-voorstelling in het Universiteitstheater te Amsterdam. De studenten Henny Dörr en Thera Jonker ontwerpen een ingenieus lichtplan. Bepaalde toverwoorden uit de *Ursonate* openen nieuwe straten en pleinen van wit licht voor mij in mijn witte schowmasters-kostuum. Bewegingsregie krijg ik van Jet Christiaanse. Zij leert mij een fysieke warming-up, die ik tot op heden gebruik voor het optreden.

Ibrahim Selman, uitgeweken Koerdisch regisseur, geeft adviezen voor de stem. Als mijn ruig klinkend 'Graaaaa' uit het *presto* langskomt, slaat hij de handen voor de oren. 'Zo kun je niet schreeuwen als je dag aan dag moet optreden. Professioneel doe je dat zó.' Hij heft de armen ten hemel en laat een perfect gekwelde Haagse Comedie-kreet opwellen. 'Dat klinkt naar je reinste bedrog', zeg ik en mijn 'Graaaaa' wordt alleen maar erger.

Mei 1984. In het Amsterdamse jongerencentrum PH 31 vindt de poëzie-avond *Lachsalvo's door de tranengalerij* plaats. Lang na middernacht sluit mijn *Ursonate* de dichtersrij. Voor het eerst roept mijn *performance* een tumult op dat, op een kleinere schaal, aan een voetbalwedstrijd doet denken: voor- en tegenstanders onder het publiek mengen zich luidruchtig in de strijd. Het wordt mij bijkans onmogelijk gemaakt, het meesterwerk van Kurt Schwitters tot het einde toe te laten horen, men dringt dreigend op naar het podium.

Maar hier was het er al, het heilig vuur. Voor dit werk stond ik pal en niemand zou me stoppen, al moest ik door de hel. Dit mag hol pathos lijken, maar is het niet. Mijn leven had immers pas echt zin gekregen met de ontdekking van de klankpoëzie, dat wijde domein tussen muziek en taal waar ik mij nu zo vrij beweeg, en de *Ursonate* bracht mij het besef dat in dit gebied werk van blijvende waarde te scheppen valt. Volgens een recensent dacht een deel van het publiek op die avond dat ik een uit de naburige Valeriuskliniek ontsnapte psychiatrisch patiënt was.

Rode vlag

Augustus 1984. A.H. de Top. Arthur Lava, Adriaan Bontebal, Eddie Kagie, Koos Dalstra, Wim Kannekens, Frank Starik en Jaap Blonk worden samen *H.J. van de Bijl.* Dat wil zeggen, onder regie van Paul Jonker maken zij het programma *Een avond met... H.J. van de Bijl*, dat op tournee moet langs Nederlandse jeugdhonken. Ik heb aparte repetities met Paul om van de *Ursonate* een krachtige *performance* te maken, die ook in dit 'moeilijke' circuit, en als sluitstuk van de avond, overeind kan blijven. En die in deze tijd nog iets voelbaar kan maken van de provocatie, het controversiële, van dadaïsme en futurisme in díe tijd.

Ik krijg een rood jasje met een zwarte band om de linkerarm, en een zwarte broek. In het vierde en laatste deel, het *presto*, breng ik als uitvergroting een grote rode vlag met zwarte stok tevoorschijn.

Wat de regie betreft is er veel mogelijk doordat ik het stuk uit het hoofd ken (ik weet niet of dat voor meer mensen geldt: bij alle live-uitvoeringen van de *Ursonate* die ik als luisteraar heb meegemaakt, werd het werk geheel of grotendeels voorgelezen).

De bewegingen die ik intuïtief al maak bij de verschillende klanken in het eerste deel worden vergroot en gestileerd en exact op de door Schwitters aangegeven structuurdelen in de tekst 'gemonteerd'. In het derde deel, het *scherzo*, laten we de 'charakteristisch verschieden' voor te dragen thema's vergezeld gaan van gebedshoudingen uit verschillende culturen, en het *trio* daarin wordt een soort ritueel: ik loop in grote cirkels rond terwijl ik strak naar het middelpunt wijs en iedere 'ziiuu' en 'iiuu' wordt maximaal uitgerekt. Nadat dit al véél te lang heeft geduurd keer ik nog eens om en lijkt het ritueel pesterig van voren af aan te beginnen. Vervolgens kom ik in het *presto* op met de vlag, aanvankelijk gedragen als in een parade, maar later wordt de vlaggestok onder meer blindenstok, speer, stokpaardje (*dada*), hoelahoep, danspartner en tegenstander in een gevecht. De vlag wordt die van een toreador, een masker, een dweil. Dit alles loopt weer strikt parallel met Schwitters' onderverdeling van de tekst in blokken.

Zo verscheen ik die herfst op de podia van jongerencentra als Simplon in Groningen, de Arena in Rotterdam en het Haagse Paard van Troje. Steeds was ik de laatste op het programma, op een uur waarop het merendeel van het publiek allang genoeg poëzie gehoord had. Bovendien waren er dan al veel mensen binnen die niet speciaal voor het programma kwamen, maar om bier te drinken en te praten bij vertrouwde popmuziek. Dat waren spannende optredens, waar ik meestal toch de slag om de aandacht van het publiek wist te winnen. Enerzijds dankzij de strakke en

toch absurde logica van de vormgeving, plus de fysieke prestatie (ik trad zelfs voor het rumoerigste publiek zonder microfoon op), anderzijds dankzij het altijd weer aanwezige ‘muzikanten-plezier’ dat me nooit in de steek laat.

Dat laatste is een belangrijke steun: ik voel me tijdens zo'n uitvoering een musicus, die een goed stuk in zijn studeerkamer met dezelfde energie, concentratie en gedrevenheid kan spelen als in de concertzaal. Zo ben ik veel minder afhankelijk van de aanwezigheid, de aandacht en eventuele bijval van een publiek dan een toneelspeler of een cabaretier doorgaans is, of een dichter als die zijn werk mondeling wil overdragen. Theater ‘gebeurt’ samen met een publiek, muziek kan eventueel zonder.

Daarnaast riep mijn *outfit* de nodige reacties op. Mensen bleken zich vertwijfeld af te vragen of ik nu een communist of een fascist neerzette. Was het militair vertoon of dreef ik er juist de spot mee? En hoe durfde ik met de heilige rode vlag letterlijk de vloer aan te vegen?

Januari 1986. Voor het eerst en tot dusver laatst in mijn carrière is er een impressariaat dat brood in me ziet. De mensen van Central Booking Agency uit Huizen zijn komen kijken bij een *performance* op de lerarenopleiding SOL in Utrecht en ze willen wel iets proberen met die *Ursonate.* Het is nieuw voor hen, ze zitten vooral in de popmuziek en willen er wel eens iets anders bij.

Al in februari is er een optreden geboekt, in de Stadsgehoorzaal De Harmonie in Vlaardingen. Ik zal optreden in het voorprogramma van Bertje Beenens Bloedgroep, een van de popattracties van het Huizens agentschap. Maar: de Bloedgroep moet om elf uur beginnen, onmiddellijk na afloop van het toneelstuk in de andere zaal. Anders wordt het te laat. En het voorprogramma dan? Dat moet dan maar vóór aanvang van de andere voorstelling: om acht uur. In de stille kleedkamer trek ik mijn zwarte puntschoenen aan, waarvan de rechter te groot is, zodat ik er twee sokken in moet dragen. Ik kom op, het podium is immens en de zaal, zonder stoelen, ligt twee meter dieper. Op zo'n twintig meter afstand van mij zitten vijf toeschouwers. Ze hebben gelukkig elk een stoel mogen meenemen en zitten min of meer op een rijtje, met een paar meter tussenruimte. Zoals altijd begin ik vol overtuiging. Na verloop van tijd staat één van hen op en loopt zachtjes de zaal uit. Een paar minuten later nog een, en nog een en nog een, zodat ik het eind haal met één luisteraar.

Snel kleed ik mij om en begeef me haast wanhopig naar de foyer. Zó slecht was het toch niet? 'Nee', zegt één van de weglopers, die zich allen nog in de foyer bevinden, 'het was fantastisch, alleen zó raar, zo éng om in die enorme donkere zaal te zitten met zo weinig mensen, en dan zo'n maniak op het podium. Ik durfde niet te blijven zitten.' Zo ben ik daar met mijn voltallig publiek om de tafel gaan zitten bij een drankje, en werd het gezellig èn interessant.

Central Booking Agency wist nog aardig wat optredens te regelen, ook voor een groter publiek.

Bier & blaffende honden

November 1986. In Muziekcentrum Vredenburg te Utrecht treden de Stranglers op, en ik ben één dag vóór het concert gebeld of ik de *Ursonate* in het voorprogramma wil uitvoeren. Dit wordt de apotheose van de 'roerige jaren' met vooral optredens voor pop-publiek of in horecagelegenheden, zoals een nacht in mei 1985 in het café van het Shaffy-theater in Amsterdam, waar het volk om één uur al veel te veel dichters en veel te harde gitaren heeft aangehoord als ik moet beginnen. Honden blaffen mee vanaf het begin, zoals zo vaak (niet altijd echte: eens, op de Parade in Den Bosch, kroop een volwassen vrouw het podium op, op handen en voeten en blaffend als een hond. 'Het was puur enthousiasme', zei ze me na afloop, 'je voordracht werkte zo aanstekelijk.') Ach ja, het wordt weer glazen tegen de muur en bier over mijn hoofd, maar ik red het wel, want ik heb de steun van veel supporters.

Maar dan Vredenburg. 'Oprotten', klinkt het al gescandeerd, nog voor ik mijn mond heb opengedaan. Dit wordt een strijd van een half uur tegen vijftienhonderd mensen, lijkt het. Een voortdurende regen van plastic met of zonder inhoud daalt op het podium neer. Zes zaalwachten vechten onder mij en weten ternauwernood te voorkomen dat men het podium op klimt om mij een onvrijwillige *stagedive* te laten maken. Gelukkig ben ik toegerust met een zendermicrofoon en is de P.A. meer dan toereikend om de massa te overstemmen, en temidden van het gejoel een klein hoopje medestanders te kweken dat me aanmoedigt. Het hoopje groeit en langzamerhand krijg ik meer macht over de massa. Ik pas enkele schokeffecten toe, van heel hard naar heel zacht en andersom, en tegen het eind zijn er zelfs enkele momenten waarop

ik de zaal bijna helemaal stil krijg. ‘I did it again!’, jubelt het van binnen en ik voel me een held, maar word snel op mijn plaats gezet door de Stranglers, die hun concert beginnen met ‘No More Heroes’, wat door de zaal uit volle borst wordt meegebruld. Een recensie kopt: ‘Jaap Blonk shockeert punkpubliek met dadapoëzie’.

November 1985. Het andere uiterste was het congres ‘Vitalité et Contradictions de l'Avant-Garde’, georganiseerd door het Centre Culturel Français de Groningue. Rond de dertig geleerden uit de hele wereld wonen mijn voordracht in de deftige Senaatszaal van de Groninger Universiteit bij. Zij zijn deskundig en uiteraard in het bezit van Schwitters' werk. Terwijl de *performance* zich ontrolt, zitten allen slechts gebogen over de tekst. Dat blijft zo, tot ik uiteindelijk bij de *cadens* kom, tegen het einde van het laatste deel. Men kijkt op en er ontstaat een verward geroezemoes. Hoe dat komt? Dat komt doordat ik improviseer en de professoren niet meer mee kunnen lezen. De *cadens* is immers de plek in een compositie waar de solist mag improviseren. Kurt Schwitters schreef in de *Ursonate* weliswaar een voorbeeld-cadens uit, maar vermeldde er meteen bij dat deze slechts bedoeld was voor die uitvoerenden die totaal geen fantasie hadden. Hij gaf verre de voorkeur aan het zelf bedenken

of improviseren van een cadens, op basis van het rijke materiaal dat in de *Ursonate* aanwezig is.

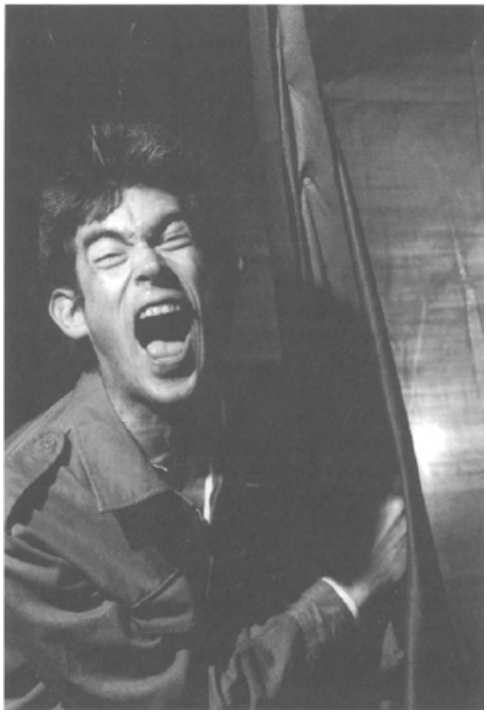
En waarom doet niemand dat? Waarom komt er in alle uitvoeringen die ik tot dusver op plaat, CD of live gehoord heb, weer die slaafs opgedreunde Schwitters-cadens terug? Vanwaar die lafheid, heren? (Tot nu toe waren het helaas alleen heren - ik zou wel een een vertolking door een vrouw willen horen.)

Medeklinker-hordenloop

Mei 1986. Ik draag de *Ursonate* voor op het Duits instituut in Utrecht. Na afloop ontmoet ik de tweeën-negentig-jarige heer Schilp, die Schwitters in 1923 op de Dada-tour heeft horen voordragen. ‘Kurt Schwitters was een lentebriesje en u bent een orkaan!’ zegt hij.

Winter 1985-86. Ondanks incidenteel succes met de *Ursonate* blijkt het nog moeilijk om als musicus/performer tot belangrijke podia door te dringen. Die winter gooi ik er een extra inspanning tegen aan. Dagelijks ga ik naar de oefenruimtes van CREA om stemoefeningen te doen. Een belangrijk onderdeel daarvan zijn de articulatie-oefeningen met de metronoom. Als je tijd om is, komt de volgende gebruiker de ruimte binnen, en menigeen heeft mij betrapt terwijl ik voluit ratelde: ‘pakketekattepetappeke...’ of ‘takkepakkepattekattekappetappe...’ of een andere zelfbedachte medeklinker-hordenloop. En als de metronoom maar weer een streepje sneller kan.

Ook ben ik nogal eens op straat te horen. Als men mij niet wil, zal men mij gratis krijgen. Hoewel, geld geven mag ook, m'n hoed ligt er voor. Zo heb ik op drie opeenvolgende decembermiddagen de *Ursonate* uitgevoerd op het trottoir voor het Stedelijk Museum. Binnen is een manifestatie van een ruime selectie jonge Amsterdamse kunstenaars, waarvoor ik niet ben uitgenodigd. Ik heb wat vrienden verwittigd, zodat ik alvast een klein publiek heb. En dat publiek groeit snel aan. Vooral kinderen zijn zeer geboeid, ook heel jonge, maar die worden meestal door hun moeders met afgewend gelaat meegesleept, weg van de plaats des onheils: ‘Kom mee, da's een rare man!’ Oudere kinderen blijven wel, maar komen soms na afloop vragen: ‘Meneer, bent u ècht geestelijk gestoord?’



De foto voor De Held (april 1986)

Ik herinner mij ook nog een speciale *performance* in Artis. In een kooi die tijdelijk niet in gebruik was, mocht een ludieke voorstelling gegeven worden rond lunchtijd. De danseressen Riëtte Beurmanjer en Gisela Müller deden ook mee. De ‘dieren’ aten spaghetti in pasteltinten en er gebeurde ongetwijfeld nog veel meer. Ik herinner me dat ik op zelfgemaakte instrumenten speelde. Ook vertolkte ik de *Ursonate*, heel rustig, in een fauteuil gezeten. Juist die zachte voordracht lokte bij een grote groep schoolkinderen enorme agressie uit. Die man in zijn stoel, die maar onverstoord bleef mummelen! Hele boterhammen

uit lunchpakketjes kreeg ik met kracht in mijn gezicht gesmeten, en toen die op waren werd het zand en grind. Oppassers moesten de zeldzame Schwitters-aap redden.

April 1986. Ik sta in de Channel Classics studio om een plaatopname te maken van de *Ursonate*, voor BVHaast. Hoe dat zo kwam? Ik had een bandje opgenomen met fragmenten uit de *Ursonate* en dit aan Wim Noordhoek (VPRO-radio) gestuurd. Hij nodigde mij uit voor een optreden in het live-programma *Het Pandemonium.* Daar voerde ik het eerste deel van de *Ursonate* uit, en daar was ook de muzikant en producer Gert-Jan Blom. Hij had mij anderhalf jaar tevoren ook eens gehoord en vond mijn interpretatie nu zo overtuigend geworden (die metronoom?), dat hij mij uitnodigde om een plaatopname te maken.

Dit lekt uit naar het literair tijdschrift De Held en deze primeur moet gebracht met mijn portret op de cover. Held-fotograaf Arthur Nieuwenhuijs heeft een studio in het ontruimde Wilhelmina Gasthuis. Op een avond ga ik daarheen; ik moet gewoon de *Ursonate* voordragen als altijd en de fotograaf zal wel knippen. Na vijf minuten zegt die: ‘Ik heb zo wel genoeg, denk ik.’ ‘Maar ik ben net begonnen’, werp ik tegen. ‘Ach, het is mooi, je hoeft echt niet verder te gaan.’ ‘Maar er komt nog zoveel meer, zoveel... eh...’, houd ik aan. ‘Maar wat dan bijvoorbeeld?’ ‘Nou eh... Graaaaa!!!!’ Nieuwenhuijs valt van schrik achterover in zijn stoel en bibbert minutenlang na. Met wat voor iemand heeft hij zich hier opgesloten op dit obscure, nog slechts spaarzaam bewoonde terrein in een donker gebouw zonder concierge? Maar hij vermant zich: ‘Jaaa, die wil ik hebben! Kun je die nog eens doen?’ Zo krijgt De Held een omslagfoto die een primeur waardig is. En Arthur is tot op heden mijn fotograaf.

Automatisch

Zomer 1986. De plaat is uit en ik reis door Nederland met de Boulevard of Broken Dreams. Steeds treed ik meerdere avonden achtereen op dezelfde plek op, en dat is het beste wat je kunt hebben als performer, als je tenminste jezelf niet toestaat op routine terug te vallen. De uitvoering groeit dan vanzelf en wint aan diepte.

Over routine gesproken: ik herinner me één uitvoering waar ik op zeker moment de verbazing van de fietser ervoer: ben ik hier al? Mijn gedachten waren afgedwaald en mijn mond had bladzijden lang automatisch gesproken. Ik neem aan dat het de juiste tekst was, maar kan het nooit zeker weten. Ik schrok ervan, en heb het nooit meer laten gebeuren.

September 1986. Mijn plaat wordt verboden. Schwitters' zoon Ernst wil niets weten van een andere uitvoering dan die door zijn vader. Over de complete toedracht valt een apart verhaal te schrijven, dat laat dit bestek niet toe. De LP wordt uit de handel genomen en Willem Breukers BVHaast lijdt schade. Voor mij leek het net lekker op gang te komen, maar men steekt een spaak in het wiel. In Nederland valt het wel mee, maar internationaal gebeurt er vrijwel niets tot in 1993 mijn eerste solo-CD *Flux de Bouche* uitkomt. Dan heb ik een nieuw ‘visitekaartje’.

Brandmeester zwaluw

Maart 1990. Op Haarlemse basisscholen vinden proefuitvoeringen plaats van het lesproject *De ontploffing van Brandmeester Zwaluw, of De Muzikaliteit van Taal.* Het project is bedoeld voor leerlingen van de hogere basisschool-klassen (acht tot twaalf jaar). Op initiatief van stagiarie Saskia van der Wiel werd het ontwikkeld bij de Educatieve dienst van het Noordhollands Philharmonisch Orkest. Daar zit Barend Wijtman, die zijn nek durft uit te steken voor iets dat de gebaande paden verlaat.

Er klinkt een zware klop op de deur van het lokaal en een brandweerman in vol ornaat treedt binnen. Hij stelt zich voor als Zwaluw en heeft een nogal onheilspellende mededeling: er zou wel een gas uit de buizen van de centrale verwarming kunnen ontsnappen. Gelukkig zijn er een aantal regels te geven, waarmee je dit reukloze gas kunt ontdekken, als de klas maar goed oplet. Brandmeester Zwaluw dicteert de regels en de klas schrijft. Maar plotseling 'ontploft' de brandweerman in alle geluiden, die bij een explosie, een brand, bij paniek en de uitrukkende brandweer horen. Met de kreet 'Het dak stort in!' struikelt hij het lokaal uit.

Even later keert hij terug om te vragen of iedereen alles goed begrepen heeft. Maar, zo vraagt de meester de juffrouw: 'Is dit wel een echte brandweerman?' De leerlingen twijfelen, er ontstaat een levendige discussie, die uitloopt op de ontmaskering: er is geen brand-

meester Zwaluw, wel stemkunstenaar Jaap Blonk, die een binnenkomer maakte voor de eerste les van het nieuwe muziekproject.

De rest van de eerste les vul ik op speelse wijze met tal van zaken die te maken hebben met een ánder gebruik van taal en stemgeluid dan gewoon spreken of schrijven. Les twee, drie en vier worden door de reguliere leerkracht gegeven, aan de hand van een bandje met voorbeelden en een lesmap met opdrachten. In de laatste les kom ik terug voor een integrale voordracht van de *Ursonate*, in de in 1984 ontwikkelde versie met de vlag, die in een klaslokaal spectaculair werkt (de kleur rood is door blauw vervangen; tenslotte is het communisme niet meer). Vaak word ik op het schoolplein dan al begroet met kreten uit klankgedichten die in de voorafgaande lessen voorkomen. Het is prachtig om voor kinderen op te treden. Soms doen ze spontaan mee, ze durven te lachen, alle commentaal is zeer direct. Mede door de voorbereiding in de lessen komen ze het stadium 'Wat is dit voor raars?' snel te boven en kunnen van alles fantaseren bij de betekenisloze klanken. De les wordt afgesloten met het voorlezen door leerlingen: het *scherzo* uit de *Ursonate* door enkele vrijwilligers, het *largo* zingen ze met z'n allen.

Het lesproject is inmiddels bijna honderd keer uitgevoerd en loopt nog door tot de zomer van 1996.

Mei 1994. Kiev is een eindpunt, in de zin dat mijn opvoeringen aldaar de laatste zijn van de complete *Ursonate* voor een publiek van volwassenen. Tot dusver althans, want ik wil het werk graag nog een keer uitvoeren, maar heb inmiddels zoveel eigen werk en ander repertoire, dat er domweg geen ruimte op mijn programma meer is voor de hele *Ursonate.* Op mijn tournees in de laatste jaren door Europa, de Verenigde Staten en Canada heb ik steeds hoogstens één deel uit de sonate op een avond uitgevoerd. Dat blijkt overigens nog steeds genoeg om velen in opperste verbazing te brengen. De klankpoëzie is nog altijd nauwelijks bekend, veroordeeld als ze is tot een marginaal bestaan tussen de 'goed gedefinieerde' blokken literatuur en muziek.

Wellicht zal mijn plaatopname ooit nog eens op CD uitgebracht kunnen worden en zal ik weer rondtrekken met de *Ursonate.* Dat is een van de dingen waar ik naar uit blijf kijken, want ik koester het nog altijd, de *Ursonate* van Kurt Schwitters, dat half uur intens leven dat begint met de woorden:

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
kwii Ee.

Lucas Hüsgen
Gekke tuintjes van een brave jongen
Over de poëzie van Kurt Schwitters

Danig geërgerd door de creatie van Mendini, het zogenoemd Groninger Museum, schreef ik dit jaar in Parmentier een venijnig stukje tegen dat vertoon van gelukzaligheids-architectuur. Ieder likje verf en elke steen streven naar een oppervlakkige blijdschap bij de bezoeker die zich weet ondergedompeld in een wirwar van fondant.

Deze Groninger reclame-zuil voor Swatch-horloges is op het oog het bizarre effect van een doldraaiende cultuur van uiterlijkheden, maar kan tegelijkertijd gelden als de voorzichtige realisatie van doelstellingen die Kurt Schwitters heilig waren.

Beangstigend macaber bloeien

Zo'n vaststelling gaat mij aan het hart. Dat is niet eens vanwege Schwitters' werk, noch omdat ik hem als *godfather* van het modernisme onaantastbaar zou achten, maar veeleer omdat hij zo'n dikke vriend van Hans Arp was. Zonder het literaire èn het beeldende werk van Arp kan ik mij de wereld nauwelijks voorstellen.

Dan moet het ook Arp zijn die Schwitters, voorlopig, vrijpleit middels dit citaat uit zijn in memoriam uit 1949:

> Op zijn beurt heeft nu Schwitters zijn aardse reis voltooid. Hij heeft haar onder ontelbare grollen en grappen volbracht. Zijn malle gedrag leek evenwel maar weinig op dat van die monsterlijke wezens die bezeten zijn van de machine. Hij doorzag hoezeer de mens van zijn natuur vervreemdt door de materiële vooruitgang. De gruwel van dat kankergezwel heeft bij Schwitters diens transmutatie opgeroepen. In dat beangstigend macaber bloeien stolde de schoonheid in haar vormen en kleuren en stierf. Schwitters smeekte vurig om verlossing voor deze duistere wereld, voor deze verziekte natuur. En de vreugde, het absolute plezier doordringen en veranderden het vuilnis naar zijn aard.

Nog niet het vermoeden van dergelijke intentie of uitwerking wist het Groninger Museum bij mij op te roepen. Er is dus iets mis tussen mij en met name Schwitters' poëzie. Ik beschouw die over het algemeen hooguit als overduidelijk experimentele, als zodanig waarschijnlijk interessante, noodzakelijkheid binnen de ontwikkeling van de twintigste-eeuwse dichtkunst; tegelijkertijd als niet veel meer dan amusant, wel aardig. De *Ursonate*, 'Anna Blume', het lijken van die werken die kunnen horen bij je handbagage als je doet aan poëzie, maar dan als spullen op wier aanwezigheid anderen je attenderen moeten.

Of praat ik Schwitters' verklaarde tegenstander binnen het dadaïsme, Richard Huelsenbeck, na, die in 1920 'de beroemde "Anna Blume" van de heer Kurt Schwitters' 'krachtig en fundamenteel' verwierp? Dan zal ik, andere wijsheid van Huelsenbeck indachtig, als de dadaïst, de man die 'in het Bristol-hotel een etage huurt zonder te weten van welk geld hij het kamermeisje haar fooien moet betalen',

er bij deze van uit gaan dat ik mij vergis. Ik wil zelfs kunnen aantonen dat Schwitters niet zozeer reclame maakt voor horloges als wel voor de tijd.

Triviale landschapjes

Toch moeten we, om Schwitters recht te doen, bij het triviale beginnen. Schwitters heeft zijn zeer oorspronkelijk beeldend werk nagenoeg voortdurend in het teken gesteld van de Merz-gedachte. Daaronder vielen dus niet de landschapjes en portretten om den brode die hij ook schilderde. Ik verbeeld me echter niet zo maar dat ook van deze werken eens een tentoonstelling gehouden moest, dat ook die landschapjes, geschilderd aan de Noorse fjorden, voor Schwitters in principe niet minder belangrijk waren dan de prachtige, door de kunstgeschiedenis gewaarmerkte Merzbilder. Menig gedicht van Schwitters heeft namelijk ook alles van een triviaal landschapje weg,

doet zelfs uiterste moeite op zo'n landschapje te lijken, maar is te vinden in het verzameld werk:

> Wie sind die Berge prachtvoll schön,
> Wie will ich gerne schon mal gehn,
> Bewundernd auf der Spitze stehn
> Und ihre schöne Aussicht sehn.
>
> Wie ist die Aussicht prachtvoll schön,
> Ich will so gerne zweimahl sehn,
> Bewundernd auf dem Berge stehn
> Und auf die höchste Spitze gehn!

Strikt genomen is dit bergwandelaarsgedichtje uit 1937 geen Merz-gedicht. Het strikte Merz-gedicht is een op het oog vaak amorfe bundeling van woorden, zinsneden uit de omgangstaal, van tegen elkander opboksende stijlprincipes van door Schwitters enerzijds als leermeesters vereerde, anderzijds bij wijze van vadermoord geparafraseerde, gepersifleerde tijdgenoten, van ambtelijk, van politiek, van ander jargon. Toch blaast hier Merz van alle kanten door de bergen, en er zijn voldoende aanwijzingen om in dit vriendelijk gedichtje de duistere lading te vermoeden die de loftuitingen van Arp hun eerste zin verleent. Verstechnisch perfect is dit immers Schwitters' monter persiflerende verwerking van goedburgerlijk romantisch-poëtisch jargon. Toegegeven, zulk werk oogt aanzienlijk minder revolutionair dan een gedicht als ‘Von hinten und von vorne zuerst’ uit 1919, dat handelt over de sociaal-politieke onrust in het Duitsland van na de Eerste Wereldoorlog en ook zelf in heftige stilistische onrust is bevangen, overigens met een titel die nog knipoogt naar ‘Anna Blume’ voor wie immers geldt:

> [...]
> Weißt du es Anna, weißt du es schon?
> Man kann dich auch von hinten lesen,
> und du, du Herrlichste von allen,
> du bist von hinten, wie von vorne:
> [...]

De uitbundige tweede strofe van het bergwandelaarsgedicht, evenals die eigen werk parafraserende titel van jaren tevoren, geven heel precies weer waar het bij Merz om ging: het dusdanig herhalen van het voorhandene dat je je temidden daarvan voelt opgeknapt. Met het variëren op de eigen direct voorhanden versregels verandert als bij een werkelijke bergwandeling het uitzicht om een slag.

Zeker toen had Schwitters goede reden panorama's te willen veranderen. Deze bergen, in 1937 zo mooi dat je ze naar inhoud en vorm wel twee keer in wel zeer oer-Duitse vorm van dichtkunst wilt bekijken, liggen niet in Duitsland. Dit zijn de bergen van Noorwegen waar Schwitters zijn toevlucht had gezocht na de Nazi-verbrandingen van zijn werk, na de arrestatie van een naaste vriend die zich als sociaal-democraat geprofileerd had.

Alleen dat Biedermeier-jargon van gelukzaligheid viel van Duitsland nog te herhalen.

Bezweringsformule van droefgeestigheid

Zo'n vijfentwintig jaar eerder had de jonge student van de Dresdener kunstacademie, Kurt Schwitters, ook al eens poëtisch gewandeld door de bergen:

> Ich wandere kräftig bergan, bergab,
> Warum nur, ich hab noch nich Not,
> Ich lege mich müde ins kühlende Grab,
> Und hinter mir wartet der Tod.

Waar het hier Duitse bergen zal betreffen, lijkt dat Noorse bergwandelaarsgedicht eens te meer bezweringsformule van droefgeestigheid, niet alleen die van het openbaar heden, maar ook diens voorafspiegeling in het persoonlijke verleden.

Niet in het minst moet de jonge Kurt geleken hebben op de man van ‘grollen en grappen’ die Arp herdacht. In de Merz-idee moet de jonge melancholicus het perfecte amulet gevonden hebben, zeker zodra zich die opvatting van kunst als geneesmiddel verbinden kon met een waarlijk ‘beangstigend macaber bloeien’.

We zijn nog niet zo ver. Kurt Schwitters, veertienjarig jongetje van zwak gestel, brengt de herfst deels in een dorpje door waar hij van zijn ouders een tuintje heeft mogen aanleggen. Op zekere dag blijkt dat door dorpsjongens volledig verwoest. Schwitters, al erfelijk belast met epileptische aanvallen, overvalt de St. Vitusdans. Twee jaar lang is hij tot niets in staat, verzinkt bedlegerig van dag tot dag in groeiende melancholie. Louter de lectuur van cabareteske gedichtjes

brengt hem weer op de been, verlost niet meteen van de melancholie, wijst echter de weg die kan uitmonden in iets als Merz of de *Ursonate.*

Pgiff, pgiff, mü

Jaren later: september 1921. Schwitters en zijn vrouw komen met de dadaïstische bentgenoten Hannah Höch en Raoul Hausmann terug van een literaire soiree te Praag. Hausmann heeft daar twee fonetische gedichten voorgedragen waarvan één als volgt begint: ‘fmsbwtözäu’. Het gezelschap zal een beroemde waterval bezoeken. Vertelt Hausmann: ‘'s Morgens begon Kurt meteen met “fmsbwtözäu, fmsbwtözäu”, pgiff, pgiff, mü”, hij kon er die dag geen genoeg van krijgen tot bij dat wonder van waterkunst [...] op de terugweg begon Schwitters met “fm” en “fm” en toen weer “fmsbw”, het werd een beetje veel. Dit was het uitgangspunt voor zijn *Ursonate.*’ Wat op bijeenkomsten van Der Sturm, het Berlijns kunstenaarskollektief onder auspiciën van Herwarth Walden, aanvankelijk door Schwitters nog als een gedicht van Hausmann wordt voorgedragen, verschijnt in 1932 na tal van toevoegingen, herhalingen, herstructureringen en polijsten als Schwitters' *Ursonate.*

Dit geheel van goed dertig pagina's in het verzameld werk gold voor Hausmann, waarschijnlijk om betere redenen dan rancuneuze, als ‘resultaat van verouderde inzichten’, terwijl Schwitters zijn lange streng gecomponeerde klankgedicht steeds moet hebben opgevat als het hoogtepunt van zijn scheppen.

Geen zinnig woord

De *Ursonate* is niet zozeer een gedicht als wel een partituur, vraagt eerder te worden verklankt dan louter te worden gelezen, is opgebouwd naar de wetten van de klassieke sonate, waarin thema's na een introductie via tal van technieken worden gevarieerd om in de zogeheten *coda* hun uitvoerige recapitulatie te vinden. Wat dit laatste betreft, mag opgemerkt dat Schwitters zijn *coda* met geheel en al nieuwe thema's opent waaraan uiteindelijk de oude ontspringen. Geen zinnig woord wordt in de gehele *Ursonate* gesproken: de stem is louter verklanker van klanken, gehoorzamend aan muzikale aanwijzingen als ‘presto’, ‘largo’, ‘zacht’, of zelfs ‘gekrijst, onder stemverheffing’.

Nu is de *Ursonate* niet alleen niet het eerste klankgedicht uit de literatuurgeschiedenis, het is evenmin het eerste van Schwitters. Al in 1919 had hij zich tot een klankgedicht laten inspireren door het ritme van de klanken van een rijdende trein. De *Ursonate* is daarentegen wel het meest pretentieuze en meest vergaande klankgedicht dat ooit geschreven is en als zodanig ijkpunt van alle

klankdichters van later datum. Tot Schwitters' leedwezen is hij nooit in staat gesteld tot een volledige geluidopname van dit werk dat hij met zoveel overgave reciteren kon. Slechts met het ‘Scherzo’ viel hem dit geluk ten deel in 1925. Geloven we Arp, dan ontberen we iets bijzonders: ‘Hoe meeslepend en vol bezieling zong, kwinkeleerde, fluisterde, snorde, jubelde hij zijn oerklankensonate niet, totdat toehoorders uit hun grauwe persoonlijkheden barstten. Hij siste, suizelde, tjirpte, floot, kirde, spelde. Hem lukten bovenmenselijke, verleidelijke, sirenengelijke klanken, uit dewelke men even gemakkelijk een theorie kon ontwikkelen als die van de voorvechters der dodecafonie.’

De chaos van het leven

We zouden ons, kortom, in een wildernis bevonden hebben, streng vormgegeven, maar die strenge prin-

cipes tegelijkertijd parodiërend. Van de ernst, de klassieke sonate eigen, rest weinig. De op zich al betekenisloze klankenreeks van Hausmann wordt in de stortvloed van herhalingen en vervormingen definitief van elke theoretisch belangwekkende bedoeling ontdaan. Bedenk: Hausmann gold als de dadasoof, kon de zin van klankgedichten in alle ernst formuleren. Geheel naar de oude principes van Merz is echter deze strenge oerwildernis van natuurlijke klanken er een die haar voorvaderen, de traditionele zo goed als de avantgardistische, om zeep helpt, zich aldus van dezen bevrijdt.

Bij de talloze malen dat Schwitters zijn *Ursonate* moet hebben gereciteerd heeft de dynamische vrijheid ervan het publiek keer op keer in hoger sferen gebracht, in overeenstemming met hetgeen Schwitters het uiteindelijk doel van de kunst achtte: de mens verlossen uit ‘de chaos van het leven (tragiek).’

Oerscène

Voor ‘een streng vormgegeven wildernis’ had ik ook een andere uitdrukking kunnen gebruiken. Kortweg: tuin.

Om Hausmanns weerzin tegen de *Ursonate* beter te begrijpen zij nog bedacht dat de sonate toentertijd zeker als het toonbeeld van Biedermeier-muziek gold. Schwitters was op grond van zijn Hannoveriaans-welgesteld goedburgerlijk herkomst in dadaïstische kringen toch al min of meer verdacht. Hij was zo'n jongen wiens ouders het zich veroorloven konden dat hij op het land een eigen tuintje onderhield, temidden van de boeren omwille van zijn stadse gezondheid groente verbouwde, schoffelde, luisterde naar vogeltjes, de wildernis naar utilitaire maatstaf vormgaf, er wel van genietend.

Boerenjongens breken binnen en vernielen het kinderlijk Arcadië. Wildernis blijft wildheid eigen: *et in Arcadia ego.* Later versmelt het jongetje als Kurt Merz Schwitters met de heilzame werking van cabaret. Door zowel de brave als de wilde oorsprong te parodiëren bevrijdt hij zich met zijn publiek keer op keer. De herhaling verleent de *Ursonate* echter ook tragiek, daar zij iedere keer haar oerscène oproept - nog gezwijge van het onzalig jaar van eerste integrale publikatie. Een jaar later zijn de Nazi's aan de macht. De ‘duistere wereld’ is aangetreden.

Cyclus van metamorfoses

Merz kent geen grenzen: al het voorhandene kan naar de keuze van de kunstenaar materiaal worden voor het alomvattende kunstwerk dat Merz wel moet zijn, wil het daadwerkelijk ook alles mogen gebruiken: als de hele werkelijkheid materiaal vormt voor de *vermerzende* activiteit van de kunstenaar, dan geldt dat niet alleen voor banale spreekwoorden en gezegden, treinkaartjes, bankafschriften, vogelgeluiden, ambtelijk jargon, gedichten van literaire peetvaders, maar ook voor cijfers, getallen, woorden, letters, literaire vormen.

Een Merzgedicht heeft dus niet per se een collage te zijn. Het banaliseren van het banale, het parodiërend hergebruik van elk taalgebruik beschikt over meer technieken, hoezeer ook het woord Merz gewonnen is uit een knipsel in een van Schwitters' eerste collages. Het was betekenisvol genoeg de resterende tekst van een advertentie voor de Kommerz- und Privatbank. Met Merz is het als met geld: alles is inwisselbaar. Alles kan van de ene in de andere hand overgaan, aldaar volledig worden toegesneden op de wensen van de andere hand. Merz is als het circus van de commercie in een eindeloze cyclus van metamorfoses bevangen, of dat nou zo toegaat:

Cigarren
Ci
garr
ren
Ce
i
ge
a
err
err
e
en

of, tekst voor een schlager, zowaar ‘Choral aus der Kirche’ geheten:

Und alle wir verfluchten Sünder
Verwandeln uns in Gotteskinder
Wir werden jubeln, singen, loben
Den, der die Sterne lenkt da droben.

Of zo, als expressionistisch gedicht in de stijl van Schwitters' eerste poëtische peetvader Stramm, maar dan niet geschreven in die begintijd, nee, in 1944, toen Stramm al lang geschiedenis was:

> Regen tönen Tropfen triefen
> Triefen Pfützen Bäche Brunnen
> Spritzen Wasser sprengen Fluten

Een reisje terug in de tijd, als moest het begin van het dichterschap hervat, alsof moest beproefd of dat ene kunstje nog wel beheerst werd.

Merkantiele kunst

Met haar alomvattende ironie, de ‘Vermerzung’ van het banale die van alle tekstsoorten gebruikmaken kan, vormt Schwitters' poëzie bijna een soort copywriting, alsof het produkt Poëzie afgestemd moet op de wensen van het grote publiek of op alle verschillende doelgroepen die tezamen het grote publiek uitmaken. De dichter verdiende ook inderdaad zijn brood in de reclame, bevrijdde in die hoedanigheid de reclame van veel oudbakkens en is de man van wie deze woorden stammen:

> Commercie = cum mercurio. Mercurius is de bode
> der goden en de god van de handel.
> Merkantiele kunst.

Grottenbouwer

Zulke herleiding van Merz via ‘Kommerz’ lijkt andermaal plagerij, het uitdagen van dadaïsten van Huelsenbeck weer op zijn welgestelde herkomst te vitten, hem in de hoek van oppervlakkige broodkunst te plaatsen, hem te beschouwen als glad designer van gelukzaligheid, bouwer van een museum waarvan het meest in het oog springend deel het design kopieert van een der eerder door de architect ontworpen Swatch-horloges.

Schwitters was inderdaad evenals Mendini een bouwer, maar dan een van ondergravende soort. Haalde hij dichtend en schrijvend zijn culturele en sociale voorvaderen, zijn expressionistische en dadaïstische vaderfiguren onderuit, bouwend deed hij dat met zijn bloedeigen vader. Waar Schwitters de mens middels de kunst uit de chaos van het leven wilde bevrijden, bouwde hij de chaos van het leven om tot een tragisch woonoord doordat hij zijn woonoord ombouwde tot de chaos van het leven. Men mag zich nu afvragen wat er dan precies met al die lichtvoetige poëzie verkocht moest worden.

Vanaf 1925 ging Schwitters er steeds stelselmatiger toe over het deel van het ouderlijk huis dat hij nog bewoonde te gebruiken als omhulsel voor de zogeheten Merzbau, een zich constant ontwikkelend stelsel van grotten door de kamers van de woningen heen. In tal van metamorfoses bediende Schwitters zich van alle

stijlprincipes die maar te pas kwamen; van alle mogelijke materialen maakte hij gebruik.

Van wat een wonderbaarlijk geheel moet zijn geweest, resten nu nog enkel foto's en getuigenisverslagen. Zijn die sowieso al ontoereikend om zich een adequaat beeld van zulke woekering door de ‘gute Stube’ te kunnen vormen, bedacht zij bovendien dat niet iedereen alles mocht zien. Sommige delen waren alleen voor naaste vrienden toegankelijk en die hebben daar weinig over losgelaten. Men mag vermoeden dat er delen waren die louter voor Schwitters zelf toegankelijk waren.

Hoe ook: in miniatuur woekerde hier de gehele wereld, voorzover voor Schwitters van betekenis. Dat moet een eerder sinister dan vrolijke betekenis geweest zijn: telkenmale verbaasden bezoekers zich omtrent het immense contrast tussen de Merzbau en de Schwitters uit het dagelijks leven, de Schwitters van zijn gedichten. In het goedburgerlijk woonhuis sloeg de melancholie zwarte gaten.

Dans op de rand van kitsch en kwaliteit

Zodra Schwitters de wijk genomen heeft naar Noorwegen, wordt die plastische tuin door de nazi's vernield. Andermaal verstoren rauwdouwers het Arcadië, hoezeer ook in dit Arcadië de melancholie zich bijna als amulet tegen verschrikkingen vrijelijk uitte. In zijn vluchtelingsomzwervingen heeft Schwitters nog enige malen geprobeerd een nieuwe Merzbau te maken. Het woekerend bouwen bleek een fundamentele poëzie: waar hij zich ook vestigde, er werd verzameld en samengesteld. Zijn poëzie bleef tegelijkertijd die rare dans op de rand van kitsch en kwaliteit, van flauwiteit en lichtvoetigheid volhouden, maar regelmatig maakte hij daarbij uitschieters in wel

heel melodramatisch droevige richting, als was hij weer de jongeling van de kunstacade- mie. Alles werd herhaling van herhaling: zelfs maakte Schwitters van zijn vroeger werk tal van Engelse vertalingen. Het voordrachtsucces bleek voorbij.

De poëzie uit het *Exil* doet vermoeden dat die lichtvoetigheid toen al niet meer geschreven, want gelezen worden kon zoals ze idealiter geschreven en gelezen moest worden. Zoals in de Merzbau de twintigste-eeuwse industrie en reclame even interessant zijn als Michelangelo, Goethe, zoals met andere woorden in de Merzbau alles en uit welke tijd dan ook afkomstig zijn plek kon vinden, zo was het in principe ook in Schwitters' poëzie. Ik vermoed dat die poëzie eigenlijk voorgedragen hoorde in die oorspronkelijke Merzbau van het ouderlijk huis. Temidden van die eerste woekering van nissen, grotten, holen met hun klaarblijkelijk vaak macabere inhoud zou het cabareteske zijn eigen, cabareteske functie gekregen hebben. De ‘chaos van het leven (tragiek)’, in de Merzbau zo kunstig gekopieerd, zou in die poëzie zijn verlossend contrapunt hebben gehad. Waar Schwitters ook nog van een Merzbühne droomde, moet de Merzbau voor die poëzie de ideale omgeving zijn geweest.

Men zou zich kunnen voorstellen dat Schwitters de integrale *Ursonate* voordroeg in die grot, gewijd aan de huisdichter van het Duitse burgerdom, Goethe. Of zou zij slechts tot haar recht zijn gekomen in een geheime grot, zo eentje met een tuin erin, met of zonder boerenjongens?

Grimlachende tijd

Iedere bank heeft zijn reserve. Dat weet zeker Mercurius, hoeveel hij ook verhandelen, van eigenaar, van betekenis doen verwisselen mag. De reserve van de kwade herinnering bracht Schwitters tot die constante transmutatie van het duistere en voorhandene in cabaret als een poging onbesnoeid woekerend de tijd weer vlot te krijgen, uit de lethargie van melancholie wakker te porren.

Het was niet het klokje, Arp, je hebt gelijk: het was de tijd die zo glimlacht, zo grimlacht.

De poëzie zal het wel geweest zijn. Rauwdouwers velen die vaak niet. De Merzbau is niet meer.

Hitler op de *Entartete Kunst* tentoonstelling (1937)

August Hans den Boef en Sjoerd van Faassen
Een vriendschap van concurrenten?
Kurt Schwitters en Theo van Doesburg

'Ganz Holland is jetzt dada, weil es immer schon dada war'
Kurt Schwitters, januari 1923

Wat bezielt twee kunstenaars om in 1923 een avantgardistische beweging te introduceren die door de oprichters in het buitenland reeds was doodverklaard en dat terwijl de betrokken kunstenaars, Theo van Doesburg (pseudoniem van C.E.M. Küpper) en Kurt Schwitters zichzelf niet eens tot deze stroming rekenden? Waren zij werkelijk degenen die met hun Hollandse veldtocht het dadaïsme in ons land hebben geïntroduceerd? Reageerde het publiek echt zo enthousiast dat het participeerde in de dadaïstische soirées? En, ten slotte, waren Van Doesburg en Schwitters de onafscheidelijke bloedbroeders waarvoor ze vaak worden gehouden?

Het oudste bewaarde schriftelijke contact tussen Schwitters en Van Doesburg is een prentbriefkaart van Schwitters van 6 augustus 1921, waarin (tezamen met een volgende kaart van 19 september) de relatie tussen beiden al direct is getekend. Schwitters wees op zijn geldgebrek, deelde mee een optreden voor Van Doesburg en zijn levensgezellin, de pianiste Nelly van Moorsel, te zullen regelen in Dresden, en vroeg of de drie gedichten die hij voor De Stijl had ingestuurd al gedrukt waren.

Dat waren ze, en wel in het julinummer van dat jaar, maar Schwitters had nog geen exemplaar ontvangen. Welke plaats namen Schwitters en Van Doesburg op dat moment in binnen de toenmalige avant-garde? Hoe was hun verhouding tot het dadaïsme, dat zij begin 1923 met hun Dada-veldtocht in Nederland zouden propageren?[1.]

Dada 1916-1920

Dada begon in februari 1916 in Zürich, als een beweging van een groep kunstenaars die optraden in het Cabaret Voltaire. Ze zou in de loop van de volgende jaren uitwaaieren naar Berlijn, Keulen, New York, Barcelona en Parijs. De tijd en plaats waren niet toevallig: midden in de Eerste Wereldoorlog fungeerde de hoofdstad van het neutrale Zwitserland als een vrijplaats waar mensen uit alle hoeken van Europa hun toevlucht zochten, omdat ze het oorlogsklimaat in hun land van herkomst wilden ontwijken of omdat ze, zoals Lenin, in hun eigen land niet welkom waren. Oprichters waren de Duitsers Hugo Ball en Richard Huelsenbeck, de Elzasser Hans (Jean) Arp en de Roemenen Tristan Tzara en Marcel Janco, terwijl ook de Duitser Hans Richter, de Oostenrijker Walter Serner en de Oekraïner Marcel Slodki een rol speelden. Behalve optredens in het Cabaret Voltaire verzorgden de dadaïsten de uitgave van een tijdschrift en vestigden zij een Galerie Dada. De Nederlandse beeldend kunstenaars Otto van Rees en zijn vrouw Adya van Rees-Dutilh namen als betrekkelijke buitenstaanders aan de dadaïstische activiteiten in Zürich deel. Van Rees zal, via zijn latere schoonzoon Albert Kuyle en de vrienden met wie deze enkele jaren later het aanvankelijk modernistische tijdschrift De Gemeenschap oprichtte, zonder twijfel het dadaïsme enige bekendheid in Nederland hebben gegeven.

Belangrijk voor Dada is ook de nabijheid van Milaan, waar in 1909 het futurisme geboren was. F.T. Marinetti, de vader van deze eerste radicale avantgardistische beweging, was bij verschillende gelegenheden in het Cabaret Voltaire aanwezig. De eerste dadaïstische soirées waren dan ook duidelijk schatplichtig aan de *serata futuristica* die vanaf 1910 door Marinetti en zijn bentgenoten werden gehouden en waarbij de kunstenaars het publiek probeerden te provoceren. Ook dadaïstische technieken als collage en klankpoëzie waren al door de futuristen tot instrumenten van de avant-garde gemaakt. Een groot verschil met het futurisme was echter dat Dada alle vertrouwen in een autonome esthetische kunst had verloren. De futuristen meenden dat hun kunst-van-de-toekomst alle voorgaande stromingen zou vervangen, Dada

was een antikunst-beweging zonder meer. Een cruciaal verschil met het futurisme vormde ook het sterke anti-militarisme van Dada.

Na het eind van de oorlog waren de diverse oprichters naar hun land van herkomst teruggekeerd, waar ze meestal aansluiting zochten bij avant-gardebewegingen die daar al bestonden. Net als elke andere avantgardistische beweging kende Dada een dynamisch verloop. Zo verliet Hugo Ball Dada al in mei 1917, waarna Tzara met de inmiddels in Zürich gearriveerde Francis Picabia diens leidende rol overnam.

Berlijn was de eerste stad waar de beweging vervolgens voet aan de grond kreeg. Huelsenbeck richtte in 1918 de Berlijnse Club Dada op, tezamen met een aantal in de sfeer van het Duitse expressionisme en de linksradicale politiek verkerende kunstenaars als 'Oberdada' Johannes Baader, John Heartfield (pseudoniem van Helmut Herzfelde), diens broer Wieland Herzfelde, Georg Grosz en de in Wenen geboren 'Dadasoph' Raoul Hausmann. Net als elders ontstond er een wisselwerking met de stroming die op dat moment dominant was: het linkse expressionisme. De Berlijners hebben dan wel niet de techniek van de fotomontage uitgevonden, maar deze wel aan het instrumentarium van de avant-garde toegevoegd, als middel om een groter publiek aan te spreken.

Montage wordt niet alleen gezien als een vernieuwende artistieke techniek, maar vooral als aankondiging van de komst een verstedelijkte, geïndustrialiseerde samenleving. Schwitters zou in zowel zijn literaire als beeldende werk een opvallend gebruik van dit procédé maken en zou in 1928 de drijvende kracht zijn achter de Ring 'neue werbegestalter' die de nieuwe typografische inzichten en fotomontage vertaalde naar het massamedium bij uitstek, de reclame.

Club Dada ontplooide in de periode 1919-1920 veel activiteiten als lezingen, soirées en demonstraties, met als climax in juni 1920 de 'Erste Internationale Dada Messe'. Kort daarop begon de beweging uit elkaar te vallen.

Intussen was Dada in Parijs gearriveerd. Tzara was daar binnengehaald als een prins door de schrijvers rond het blad Littérature, André Breton, Louis Aragon en Philippe Soupault, die inmiddels de *écriture automatique* hadden ontdekt en later het surrealisme ontwikkelden, waardoor Dada in Parijs zou worden verdrongen. Vanaf begin 1920 werd Parijs overstelpt met kranteberichten over lawaaiige demonstraties, staaltjes van destructieve humor en revolutionaire praatjes. Omdat Parijs tijdens het interbellum het brandpunt van de moderne kunst was, heeft deze vorm van dadaïsme het overheersende beeld van Dada gevormd, ook in de ogen van de betrokken kunstenaars zelf. Van de Parijse dadaïsten kwamen Marcel Duchamp en Man Ray uit New York, en via Barcelona en Lausanne ook Picabia; Walter Mehring kwam uit Berlijn, Tzara en Serner uit Zürich, Arp en Max Ernst uit Keulen.

Schwitters, van Doesburg en het dadaïsme (1919-1922)

Dat Kurt Schwitters in 1919 geen lid mocht worden van de Berlijnse Club Dada lag niet alleen aan zijn afwijkende visie. Anders dan de Berlijnse dadaïsten was Schwitters geen anti-kunstenaar in engere zin: voor hem vergrootte en vernieuwde Dada alleen maar het instrumentarium van de kunstenaar. Huelsenbeck en andere club-leden hadden op hun beurt weer niet veel op met het commerciële succes van Schwitters'

bundel *Anna Blume* en evenmin met diens hechte band met het expressionistische tijdschrift Der Sturm van de politiek-conservatieve Herwarth Walden.

Overigens viel Schwitters na zijn afwijzing door de Berlijnse dadaïsten hen op allerlei manieren aan. Zo maakte hij een onderscheid tussen de oorspronkelijke 'Zwitserse' dadaïsten en de 'Huelsendadaïsten' die zich volgens hem van hun oorsprong hadden afgescheiden en een politieke, geen artistieke club hadden opgericht. Ook viel hij het dadaïsme zelf aan: de dadaïsten leden aan 'hersenverweking, stompzinnigheid, manipulatiedrang' en gedroegen zich bewust geestloos-infantiel - tegen een flinke entreeprijs (een verwijt dat hem, jaren later tijdens de Veldtocht Holland Dada, zelf zou treffen). In zijn kritiek werd hij overigens gesteund door andere avantgardisten uit Hannover, zoals zijn vriend en stadgenoot Christopher Spengemann, die in 1920 *Die Wahrheit über Anna Blume* zou publiceren.

Schwitters ondernam met Hausmann in september 1921 zelfs een antidadaïstische tour in Praag. Schwitters las 'Anna Blume' en 'Revolution in Revon' voor (teksten die hij ook in 1923 in Nederland tijdens de Dada-veldtocht zou brengen) en Hausmann onder

meer het klankgedicht ‘fmbwtözäu’, dat de inspiratie vormde voor Schwitters' latere *Ursonate.*

Het lijkt dat Schwitters en Van Doesburg dicht bij elkaar stonden, want Van Doesburg was evenmin bijzonder geporteerd voor de Berlijnse Dada-richting en haar politieke aspiraties. In tegenstelling tot wat meestal wordt aangenomen, nam hij vaker een afwachtende houding aan tegenover nieuwe bewegingen. Zo was zijn eerste oordeel over het futurisme vernietigend, ook al vond hij later de reinigende werking van het shockerende in het futurisme wel belangrijk, zoals hij dat ook in Dada zou waarderen. In De Stijl distantieerde hij zich in 1919 al weer enigszins van het futurisme, wanneer hij er de kunstenaars rond het blad Valori Plastici als een veel interessantere beweging tegenover plaatst.

Van Doesburgs ‘l'Arte nuova in Olanda’ in Valori Plastici was in 1919 aanleiding tot een conflict met Erich Wichman, die hij in 1917 nog (vergeefs) had proberen te betrekken bij De Stijl. Wichman was erover gebelgd dat Van Doesburg in zijn artikel uitsluitend medewerkers van De Stijl had genoemd. In november 1919 protesteerde Wichman hiertegen in La Revue du Feu met ‘Coups de Feu. De l'Étalage au Magasin (Chronique des Pays Bas). Monsieur Theo van Doesburg et son Style’. Het nieuwe blad La Revue du Feu werd geredigeerd door Arthur Pétronio, een jonge, gefortuneerde Belgische violist en dichter; naast Wichman werkten veel leden van de kunstenaarsverenigingen Het Signaal en De Branding er aan mee. Wichman schreef over de Stijl-groep het volgende: ‘De heer Mondriaan, een nog gaaf lijk, heeft een nette vierkante doodskist gevonden; de heer Van der Leck, levend kunstenaar, heeft zich vierkant laten afmaken. Slechts de heer Huszár, van Hongaarse afkomst, hanteert het maniertje soepeler en eleganter, daar het zich voegt naar zijn aangeboren dorre stijl. De heer Theo van Doesburg is de toegewijde pleitbezorger van de groep. Ze laten hem ook schilderen. De ene dienst is de andere waard.’[2.]

Van Doesburg reageerde in het decembernummer van De Stijl indirect op deze aanval door mee te delen dat het een verzinsel was dat La Revue du Feu ‘gesteund’ werd door De Stijl, met welk verzinsel Pétronio Stijl-medewerkers aan zijn blad trachtte te laten bijdragen.

In hetzelfde nummer maakte hij voor het eerst melding van Dada: hij had Tzara's *Antipyrine en vingt-cinq poèmes* ontvangen, alsmede de eerste vijf afleveringen van diens tijdschrift Dada. ‘Die lui zijn wel niet ernstig, maar hebben toch goeie hoedanigheden’, schrijft hij aan zijn vriend Anthony Kok.[3.] Hij liet het verder bij deze mededeling, want het is niet Van Doesburg maar de groep rond La Revue du Feu die de eerste Dada-achtige soirée in Nederland had georganiseerd, drie jaar vóór de Dada-veldtocht van Van Doesburg en Schwitters.

Van die soirée van La Revue du Feu, gehouden ter gelegenheid van de opening van een tentoonstelling in Kunsthandel Heijstee te Amsterdam. verscheen een verslag in het weekblad De Kunst. N.H. Wolf, de hoofdredacteur in hoogsteigen persoon, beschreef wie hij op 22 februari 1920 in Amsterdam op het podium zag: ‘Daar was, om te beginnen, de internationale sekretaris-generaal van de “Revue”: de Dante-vertaler en Lohengrin-dichter Jacques Rensburg, in rok en witte das, extra geschoren [...] hij was omgeven van een tiental mooie, half-ontkleede moderne jonge vrouwen [...]. Daar liep Loe Saalborn, zwart gerokt en wit gedast ook, als een pauw door de zaal, omdat hij straks het Dadaïsme zou introduceeren.’

Louis Saalborn was het ook die volgens Wolf het meeste succes had en wel ‘met gedichten van den dadaïst Kurt Schwitters, omdat hij vóóraf had aangekondigd dat het publiek zou protesteren [...]. Toen hij den dichter ook liet zeggen: dat hij den móóien, dichterlijken naam van Anna Blume even goed van achteren naar voren als van voren naar achteren kon spellen, en dat dus Anna van voren en van achteren gezien het zelfde was, bereikte zijn lach-triumf het hoogtepunt en scheen het auditorium werkelijk in dien schater te zullen blijven...’.

Na de pauze trad Pétronio zelf op: ‘Hij vertolkte futuristische, kubistische en dadaïstische muziek, droeg ultra-stylistische-dadaïstische-kubistische gedichten voor.’

Wolf was niet de enige die de draak stak met deze ‘dadaïsten’. In De Amsterdammer van 20 maart 1920 publiceerde J.H. Speenhoff het spotversje ‘De Dadaist’; een week later constateerde Gerh. van Dijk in hetzelfde weekblad opgelucht dat de tentoonstelling voorbij was. In dat cursiefje ging hij in op wat hij de argeloosheid van Dada noemde: ‘Welk eerlijker werk is er dan te bedenken dan dat der Dada-lieden, die de scherven omhoogwerpen, en links en rechts, elkander en de rest om de ooren. Die, als het kind in de

wieg, wat klanken aaneenrijgen, wat kabaal maken, niet onverstandig, maar verstand-loos.'

In ieder geval moeten Saalborn en Pétronio de 'pseudodadaïsten' zijn over wie Paul Citroen (die in Berlijn nauwe banden had gehad met de dadaïsten, maar nu in Nederland werkzaam was) in mei 1920 in de *Dada Almanach* schreef: 'Ach ja, schließlich gaben vor ein paar Wochen einige hiesige Literaten und Kunstschilders eine Soirée, an welcher sie Gedichte von Kurt Schwitters als Dada vortbrachten. Wie Sie sehen, keine Idee von Dada.' Deze opmerking is in twee opzichten interessant. Ten eerste blijkt eruit dat Citroen in de controverse Huelsenbeck-Schwitters partij had gekozen voor de eerste. Ten tweede is zijn bijdrage aan de *Dada Almanach*, 'Eine Stimme aus Holland', vervat in het Duits-Nederlands mengtaaltje dat drie jaar later pas in Schwitters' blad Merz zou opduiken. Citroen eindigde bij voorbeeld in het Nederlands met 'Huelsenbeck hou je taai' en hij had het letterlijk over de 'Qude Amsterdammer unter Onze Koningin op haar zomerverblijf: De koeien spelen schaak op de telegraafdraden'. Hij vermeldde dat de Haagsche Post, het Algemeen Handelsblad en De Telegraaf over Dada hebben geschreven, maar niet De Nieuwe Amsterdammer waarin Van Doesburg op 8 mei een uitgebreide beschouwing over het fenomeen ten beste gaf. Citroen noemde zichzelf, Jan Bloomfield (dit is de fotograaf Erwin Blumenfeld) en ene Sieg van Menk als de enige echte dadaïsten in Nederland. Dat mag wat overdreven zijn, feit is wel dat Citroen door zijn achtergrond enig recht van spreken had.

Op hun beurt zouden Schwitters en Van Doesburg in de eerste aflevering van Merz beweren dat Dada in Nederland een novum was: slechts één Hollander, I.K. Bonset, was Dadaïst ('woont in Wenen') en een Hollandse, Pétro van Doesburg ('woont in Weimar'). Met deze kwalificatie zetten zij zich af tegen zowel het duo Pétronio/Saalborn als tegen Citroen.

Het is typerend zoals Van Doesburg er telkens blijk van gaf geen concurrenten te dulden. Begin 1920 had hij tevergeefs geprobeerd de uitgeversmaatschappij Van Loghum, Slaterus & Visser te Arnhem te interesseren voor zijn *Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst.* Na een bezoek aan België schreef hij hen op 16 maart: 'Ik had in Antwerpen en te Brussel een lezing over de nieuwe kunstrichtingen en was daardoor in de gelegenheid te ervaren, dat er in België een zéér groote belangstelling voor mijn denkbeelden bestaat. Hetzelfde merkte ik te Parijs, waar - vreemd genoeg - een dergelijke exacte uiteenzetting, zoowel als een tijdschrift op dit gebied, geheel ontbreekt.' Drie jaar later, dus ná de Dada-veldtocht, probeerde hij opnieuw voet aan de grond te krijgen bij deze uitgeverij, maar nu onder zijn pseudoniem I.K. Bonset. Op 17 juli 1923 schreef hij vanuit Parijs: 'gezien de vele aanvragen, die uit Holland tot ons komen voor dadaïstische litératuur, neem ik als eenigster hollandsche dadaïst de vrijheid U eenige mijner werkjes ter uitgave aan te bieden: 1^{o} een kleine brochure getiteld: "De phylosofie van Dada" (± 24 pag. octavo); 2^{o} "Wat ieder van het Dadaisme moet weten", een handboekje met illustraties, portretten en toelichtingen, benevens lijst der voornaamste werken betrekking hebbende op het dadaïsme (± 48 pag. octavo); 3^{o} "De Zangen van Dullekedalsen" Hymne op het dadaisme met portret van den auteur getekend door Picasso. Ik ben er van overtuigd, dat deze werkjes - mits tegen matigen prijs verkrijgbaar - een groot debiet zullen hebben.' Van Loghum Slaterus ging hierop niet in, verwaardigde niet eens te antwoorden, want tekende op

de brief aan: ‘niet geantw. onzin’.[4.] Nog in 1931 zou Van Doesburg in Groot-Nederland op een vergelijkbare manier benadrukken dat Bonset door de Franse surrealisten als de enige Nederlandstalige vertegenwoordiger van deze beweging wordt beschouwd.

Terug naar 1920, want het gaat om de vraag hoe Van Doesburgs visie op Dada zich in de loop van de jaren heeft ontwikkeld. In februari van dat jaar verbleef Van Doesburg enige weken bij Piet Mondriaan in Parijs. Mondriaan woonde daar, na een onderbreking van vijf jaar, al weer enige maanden en was erg geïnteresseerd in het zich daar zo luidruchtig manifesterende Dada. Op de valreep, op 9 februari 1920, ontving Van Doesburg een brief van Mondriaan met de opmerking: ‘Ik zal je een stukje over “le mouvement Dada” laten zien.’ In dat jaar placht Mondriaan zijn brieven te ondertekenen met ‘Piet-Dada’.[5.]

Van Doesburg gaf in het februarinummer van De Stijl kort de inhoud van het tweede nummer van Tzara's Dada weer, zonder een oordeel uit te spreken. Bovendien verscheen in dat nummer het tweede, aan literatuur gewijde manifest van De Stijl, dat behalve door hemzelf, door Anthony Kok en Mondriaan was ondertekend. Volgens sommigen zouden in dit manifest Dada-opvattingen een rol spelen, maar de betref-

fende formuleringen doen eerder denken aan het futurisme.

Zijn eerste artikel over Dada publiceerde Van Doesburg in De Nieuwe Amsterdammer van 8 mei 1920. De aanleiding vormde een dertigtal dadaïstische publikaties. Van Doesburg ging met name in op Huelsenbecks *Deutschland muss untergehen*, het tweede nummer van Tzara's Dada, het eerste van Paul Dermées 'Z', het manifest uit 1918 van Tzara en het *Bulletin Dada* uit Berlijn. Sommige van die publikaties waren overigens op dat moment al enkele jaren oud. In het artikel stelde Van Doesburg zich vragen als: 'Wat is het "dadaïsme"?', 'Wat willen de dadaïsten?', 'Is het niets dan grappenmakerij?'; verderop werd het artikel positiever van toon. Dada maakte volgens Van Doesburg front tegen het bedrog in de vroegere moraal, religie, kunst en filosofie. Een kunstenaar kon naar zijn mening alleen maar opstandig zijn. Als belangrijkste dadaïst noemde Van Doesburg Picabia. Die had volgens hem namelijk Dada in 1915 opgericht in New York. Van Doesburg wist er kennelijk nog niet zo veel van, ondanks de dertig publikaties die hij tot zijn beschikking had; zo situeerde hij het Cabaret Voltaire in Genève. Het beloofde vervolg op zijn artikel is nooit in De Nieuwe Amsterdammer verschenen.

Belangrijk is dat Van Doesburg zich pas werkelijk in Dada ging verdiepen op het moment dat Parijs het centrum van de beweging was geworden. De komende tijd zou zijn rol voornamelijk een signalerende zijn. In het meinummer van 1920 van De Stijl meldde hij de ontvangst van *Dadaphone* (de zevende aflevering van Tzara's Dada) en twee bundels van Richard Huelsenbeck (*Deutschland muss untergehen* en *Phantastische Gebete*). I.K. Bonset maakte in oktober in De Stijl in zijn essay 'Het andere gezicht' een positieve opmerking over de dadaïst Serner en in hetzelfde nummer parafraseerde Van Doesburg een passage uit het Italiaanse Dada-blad Bleu over 'een beweging die uit nieuwe psychologie een meer abstracte schoonheid voorbereidt.' Hij deed nogal eclectisch, omdat de formulering die hij gebruikte, aansloot bij zijn constructivistische opvattingen. Het leek alsof hij nog steeds niet helemaal begreep om wat voor beweging het ging, want beroemde dadaisten waren volgens Van Doesburg de schrijvers Paul Claudel en Maxim Gorki, de filosoof Henri Bergson, de politicus Clemenceau en de prins van Monaco.

Voorzichtig probeerde hij zijn eigen werk in de moderne beweging te situeren. In de inleiding op 'De nieuwe woordbeelding' in Het Getij van januari 1921 schreef Van Doesburg: 'Wat ik hier "oversnijding der buitenwereld" noem, de wisselwerking tusschen innerlijke en uiterlijke realiteit, de penetratie van het objectieve in het subjectieve [...] wordt voor de psychologen en symbolisten nog niet de stimulus tot woordbeelding, zooals bij de modernen: kubisten, futuristen, dadaïsten en in uiterste consequentie de nieuwe woordbeelders, die allen zonder uitzondering elke zelfstandige, gescheiden realiteit ten eenenmale ontkennen'. In dezelfde aflevering begint Van Doesburg zijn 'Revue der Avant-garde' waarin hij zich voornam '*een projectie te geven van het geestelijk gebeuren van mijn tijd*'. Hij nam zich voor geen 'uitvoerige uiteenzettingen te geven van de bedoelingen der verschillende groepen', maar zijn rubriek voornamelijk te laten bestaan uit 'notities, cardinale aanstippingen en korte fragmenten uit belangrijke artikelen gepubliceerd in de organen der Avant-garde'. In de eerste aflevering van deze rubriek, deels gewijd aan Frankrijk, noemde hij een groot aantal dadaïstische tijdschriften als het zevende nummer van Dada, Proverbe, Littérature, Bulletin Dada, Ipeca, Cannibale en Projecteur. In de tweede, aan Duitsland gewijde aflevering, in het februarinummer van Het Getij,

bracht hij als uitingen van dadaïsme de uitgaven van de Berlijnse Malik-Verlag, het Zwitserse tijdschrift Der Zeltweg, Das Bordell en Raoul Hausmanns tijdschrift Der Dada ter sprake en wees hij op de verschillende dadaïstische delen van de bij de Paul Steegemann-Verlag te Hannover uitgegeven reeks ‘Die Silbergäule’; nergens echter noemde hij in zijn opsomming de naam van Kurt Schwitters, hoewel diens gedicht ‘Anna Blume’ in 1919 in de reeks ‘Die Silbergäule’ twee drukken van in totaal tienduizend exemplaren had beleefd en ook Schwitters' map met 8 litho's *Die Kathedrale* al een jaar tevoren in dezelfde reeks was verschenen.[6.] Volgende afleveringen van de rubriek waren gewijd aan België en Italië. Naar het lijkt onthecht, maar culminerend in een schaamteloze zelfverheffing, beweerde Van Doesburg over de waarde van literaire etiketten als Dada in hetzelfde februarinummer van Het Getij, in het vervolg op zijn een maand tevoren gestarte artikel ‘De nieuwe woordbeelding’: ‘Decadent is niet meer dan een herkenningsteeken, evenals elk “isme” in de kunstrevolutie,

zooals ook “cubist”. Het zijn strijdkreten als “Hoera”, “Haro”, “Dada”. Hoe meer de kunst zich naar de synthese en de abstractie ontwikkelde, hoe minder deze strijdleuzen volgens de letter te beteekenen hadden, maar volgens den geest beteekenen zij zeer veel, want de meest innerlijk gecultiveerde persoonlijkheden scharen zich om zulk een leuze, die dan haar hoogere geestelijke beteekenis krijgt, omdat zij op een bepaald moment een collectieve geesteshouding karakteriseert. Zoo groepeeren zich thans weer om “Dada” de meest geniale, heroïsche persoonlijkheden’. In de volgende, aan België gewijde aflevering van zijn ‘Revue der Avant-Garde’ in het augustusnummer van Het Getij voegde hij naar aanleiding van de vernoeming van het werk van Georges Vantongerloo en Clément Pansaers daaraan nog toe: ‘Waarlijk de dadaisten hebben de letterkunde geëlectriseerd en het is merkwaardig hoe nauwkeurig deze geschriften passen in het kader der relativiteitsleer (Einstein) van het electro-dynamisch onderzoek en de “télégraphie sans fil”’; eerder in deze aflevering had hij geschreven: ‘Wij avant-gardisten, grondleggers van een nieuwe levensaanschouwing willen dat de dichter zich achter het vers terugtrekt en dat de schrijver, zelfs sprakeloos, het apparaat wordt, waardoor het leven zich uit. Wat gaan ons nog de gevoelens van het aan de wereld onderworpen individu aan. Het is ons totaal onverschillig wat de schrijver zelfvoelt of denkt.’ Van Doesburg zegde daarbij toe in zijn studie over de ‘nieuwe woordbeelding’ de invloed van de moderne wetenschap op letterkunde en beeldende kunst nader aan te tonen.

In januari 1921 meldde hij net als in Het Getij in De Stijl de ontvangst van een stapel Dada-literatuur, waaronder de *Dada Almanach* van Richard Huelsenbeck (met de bijdrage van Citroen). Als I.K. Bonset besprak hij in het februarinummer (‘Inleiding in de nieuwe verskunst’) nu wel verschillende Dada-dichters (Arp, Picabia, Tzara, Aragon, Breton, Huelsenbeck) positief, maar hanteerde nog steeds afstandelijke formuleringen als ‘men mag er over denken wat men wil’. In dit nummer werd ook de ontvangst van Hausmanns essaybundel *Hurrah! Hurrah! Hurrah!* gemeld en die

van Schwitters' bundel *Anna Blume.* De volgende aflevering bevatte Hausmanns essay ‘Dada ist mehr als Dada’, in april werden essays over Dada opgenomen van Renée Dunan (die in 1921 ook aan Het Getij meewerkte als Frans correspondent) en de Belgische dadaïst Clément Pansaers en schreef Van Doesburg kritisch over de catalogus van een Parijse Dada-expositie.

In juni maakte Van Doesburg melding van Huelsenbecks roman *Dr Billig am Ende* en in juni merkte Van Doesburgs heteroniem Aldo Camini op dat ‘ernst en parodie aan elkaar gelijk en gesynthetiseerd in Dada. Dada de abstract-concrete messias der nieuwere tijden.’ De lezers vernamen in dit nummer ook het verheugende nieuws dat Bonset drie teksten zou gaan bijdragen aan Tzara's mega-anthologie *Dadaglobe*, waarmee Tzara teruggreep op een soortgelijk project van Huelsenbeck, *Dadaco. Dadaglobe* is, net als *Dadaco*, nooit gerealiseerd. Van Doesburg zou echter wel vier teksten voor de anthologie inzenden, waarvan er later twee in zijn tijdschrift Mécano zouden worden opgenomen.[7.] In juli 1921 werden de ‘Drie laatste verzen’ van Kurt Schwitters in De Stijl gepubliceerd waarvan hierboven in de correspondentie sprake was (‘Wand’, plus de cijfergedichten ‘60’ en ‘62’, waarbij Van Doesburg de cijfers door Nederlandse getallen in letters veranderde!)

In het volgende Stijl-nummer bleek iets van de partijdigheid tegenover Huelsenbeck. Bonset vond diens proza: te weinig literaire ‘fox-trott’. Die afkeer van de Berlijnse Club Dada was eveneens te merken in het derde Stijl-manifest, dat in zijn afwijzing van politieke tendenskunst al vooruitwees naar het ma-

nifest ‘Proletkult’ uit Merz 2 (1923). Het is in september 1921 dan ook Schwitters' vriend Hausmann die met zijn manifest ‘Présentism’ in De Stijl figureerde. Hij ook was met Arp, Ivan Puni en László Moholy-Nagy ondertekenaar van de ‘Aufruf zur elementare Kunst’ dat Van Doesburg eveneens in dit nummer afdrukte.

Inmiddels zijn we in 1922 aangeland. April dat jaar publiceerde Van Doesburg in De Stijl het ‘Kort overzicht der handelingen van het Internationale Kunstenaarscongres te Düsseldorf’ dat behalve door hemzelf ondertekend was door El Lissitzky en Richter; in augustus volgde de oproep van de Konstruktivistische Internationale beeldende Arbeidsgemeenschap, met buiten deze drie ondertekenaars ook de handtekeningen van de Vlaming Karel Maes en de Duitser Max Burchart.

Nadat Van Doesburg in juli 1919 in De Stijl het Bauhaus-manifest vanwege de daarin beleden expressionistische uitgangspunten bekritiseerd had, ontmoette hij in december 1920 in Berlijn de directeur van het op dat moment in Weimar gevestigde Bauhaus, Walter Gropius. Kort daarop bezocht hij Weimar, waar hij onder meer kennis maakte met Johannes Itten, Lyonel Feininger (wiens werk hij al eerder in De Stijl had afgebeeld) en de architect Adolf Meyer. Vanaf eind april van het jaar daarop zou hij een zevental maanden in Weimar verblijven, waar hij in maart 1922 zijn Stijl-cursus startte. Na 1923 waren de activiteiten van het Bauhaus gericht op de synthese van kunst en wetenschap. In het algemeen wordt deze ommezwaai van expressionisme naar constructivisme en geometrische abstractie toegeschreven aan de invloed van Van Doesburg en de vervanging van Itten als docent door Moholy-Nagy. Ook het toenmalige Russische constructivisme was echter op deze wending van invloed.[8.]

In een in 1927 verspreide prospectus voor de door Verlag Albert Langen te München uitgegeven Bauhausbücher stonden zowel Van Doesburgs *Die Stijlgruppe* als Schwitters' *Merz-Buch* aangekondigd; beide boeken zijn nooit verschenen. Schwitters' beeldende werk maakte eerder ook al deel uit van de derde door het Bauhaus geproduceerde grafiekmap ‘Bauhaus-Drucke - Neue europaïsche Graphik’ die in 1923 door Müller & Co. Verlag te Potsdam werd uitgegeven. De grafische werkplaats van het Bauhaus stond later in Dessau (1925-1932) onder leiding van Herbert Bayer, die de ideeën van de dadaïsten, van Van Doesburg en van Moholy-Nagy met elkaar verbond. Vooral Schwitters en De Stijl oefenden invloed op de Bauhaus-typografie uit.[9.] Gropius beweerde later Van Doesburg nooit uitgenodigd te hebben en vertelde dat hij hem te fanatiek en te agressief vond om hem als docent van het Bauhaus te accepteren.[10.] Dat Van Doesburg in de loop van 1922 niet alleen bezwaren kreeg tegen Schwitters' tegenstanders in de Berlijnse Club Dada, maar ook tegen de leiders van het Bauhaus die weigerden om hem als vaste docent te accepteren, was af te lezen aan het septembernummer van De Stijl waarin hij een zeer kritische beschouwing van zijn Haagse vriend Vilmos Huszár over Bauhaus publiceerde. In dat nummer bevestigde hij ook de ontvangst van Arps bundel *die wolkenpumpe* en van een nieuwe editie van Schwitters' *Anna Blume.* We zijn inmiddels aangeland bij de voorbereidingen die Van Doesburg in Duitsland trof voor de Dada-veldtocht die hij begin 1923 in Nederland zou houden. Het lijkt erop of hij ter gelegenheid daarvan al vast in december 1922 een anthologie van het eerste Stijl-lustrum publiceerde. Maar hierin werd niet over Dada gerept en evenmin is bekend dat dit nummer tijdens de Dada-veldtocht werd verkocht. Kennelijk wilde

Van Doesburg De Stijl vanwege het serieuze karakter gescheiden houden van zijn meer speelse dadaïstische activiteiten. Daarvoor maakte hij gebruik van het heteroniem I.K. Bonset en van zijn tijdschrift Mécano waarvan in 1922 drie nummers waren verschenen.

Op 31 december 1921 schreef de in Belgische avant-gardistische kringen rond Paul van Ostaijen en Jozef Peeters verkerende kunstenaar Paul Joostens aan Jos Leonard, kennelijk nadat hij kennis had genomen van het novembernummer van De Stijl waarin uitsluitend dadaïstische gedichten van I.K. Bonset waren opgenomen: ‘'T laatste niefs Van Doesburg is van zijn vlakskeskraamerij afgezien hij is geworden Dadaïste’.[11.]

In Mécano sijpelde het dadaïsme vanaf het eerste nummer binnen. De afleveringen hadden kleuren en pas vanaf aflevering 3 ook nummers. In de eerste aflevering (geel) nam Van Doesburg het ‘Antikunstenzuivereredemanifest’ van Bonset op, gedateerd 31 januari 1921; dit manifest had als opdracht ‘toegewijd aan de ongelijkzwevende temperatuur van Dada’. Deze aflevering bevatte voorts bijdragen van onder

meer Tzara, Paul Éluard, Picabia en Man Ray. In de tweede aflevering (blauw) publiceerde Bonset het manifest Dada Holland, en waren voorts bijdragen van onder meer Tzara, Hausmann en Moholy-Nagy opgenomen. In het derde nummer (rood) zijn onder meer teksten van Arp, Georges Ribemont-Dessaignes, 'Zwei Herren' van Schwitters, en de 'Chronique scandaleuse des Pays-Plats' van Bonset (waarin een aantal Nederlandse grootheden als H.P. Bremmer, H.P. Berlage, Lodewijk van Deyssel, Just Havelaar, Rik en Henriette Roland Holst, J.K. Rensburg, maar ook Van Doesburg en Bonset zelf op de hak worden genomen) opgenomen, benevens een verslag van het Internationaal Congres van Konstruktivisten en Dada in Weimar.

Van Doesburg moet eind 1920 te Berlijn kennis hebben gemaakt met Richter en Hausmann. Later in het volgende jaar ontmoet hij ook Tzara, Arp en Schwitters. In 1922 heeft hij 'enige van deze heren' op het oog om Dada in Nederland te introduceren. Uiteraard onder zijn leiding.

De Dada-veldtocht (1922-1923)

Er bestaat een brief van Schwitters aan Van Doesburg van 13 september 1922, waarin hij inging op Van Doesburgs voorstel voor een Dada-tournee door Holland. Als iedereen mee zou doen, zo rekende Schwitters uit, had ieder een kwartier. Wanneer we de duur van het programma op anderhalf uur schatten, zouden er behalve Van Doesburg en Schwitters zelf dus nog vier heren aanwezig moeten zijn. Wie waren dat? Huszár, die inderdaad *acte de présance* gaf met zijn mechanische dansende figuur? Tzara, van wie later in de correspondentie sprake is? Hausmann en Bonset, die hier door Schwitters werden genoemd (kennelijk wist hij niets van het heteroniemenspel af)? In ieder geval deelde hij mee dat Hausmann een voordracht van abstracte poëzie wilde afwisselen met dans onder klopbegeleiding, eventueel met Schwitters samen. Zelf wilde hij 'Anna Blume' in het Duits, Engels en Frans voordragen; verder het gedicht 'Wand', drie getallengedichten en enige klankgedichten: teksten die hij al enige jaren placht voor te dragen. Schwitters kondigde ook aan dat hij in oktober naar Weimar zou reizen en informeerde of Van Doesburg daar dan ook was.

Ze zouden elkaar daar inderdaad ontmoeten, zij het iets eerder. Op 25 september 1922 fungeerde Van Doesburg in Weimar als gastheer van een klein constructivistisch congres. Tijdens dat congres zou de eerste 'repetitie' plaatsvinden van de Hollandse veldtocht. Dat het optreden geen spontane gebeurtenis was, blijkt uit een brief die Schwitters de dag tevoren had geschreven aan galeriehouder Herbert von Garvens in Hannover, in wiens galerie kort daarna een expositie zou worden gehouden waar het werk van Schwitters prominent aanwezig was. Schwitters deelde Von Garvens mee dat hij samen met Tzara, Arp, Pétro en Theo van Doesburg en Hausmann, die allen de brief medeondertekenden, op vrijdag de negenentwintigste september bij hem in zijn galerie een Dadarevon-avond wilden houden. Vier dagen eerder gaven ze er al een in Weimar en de dag daarop in Jena. Als gasten zouden meekomen: Peter Röhl, Werner Gräff, Walter Dexel, Burchart, het echtpaar Moholy-Nagy en Lissitzky. 'Als u moedig bent, huurt u de stadhuiszaal', opperde Schwitters.

Het lijkt merkwaardig dat Lissitzky als enige deelnemer niet bij de ondertekenaars van de brief stond, maar daarvoor is een eenvoudige verklaring: Van Doesburg wilde de constructivisten op 25 september voor het blok zetten. Zonder het hen te vertellen, had hij de dadaïsten Tzara, Schwitters en Arp geïnviteerd. Vandaar dat Lissitzky de dag tevoren nog niet van de Dada-plannen op de hoogte kon worden gesteld. Hoe ging het verder met de voorbereidingen?

Op 22 en 25 oktober 1922 informeerde Schwitters schriftelijk bij de Van Doesburgs hoe het met de deelname van Arp en Tzara was gesteld. Merkwaardig is het, dat hij hij het opeens niet meer over Hausmann heeft, met wie hij in die tijd toch het meest bevriend was. En waarom kwamen Arp en Tzara uiteindelijk ook niet naar Nederland?

In zijn titelloze 'in-memoriam Theo van Doesburg' dat in het laatste Stijl-nummer van 1932 verscheen, gaf Schwitters als reden daarvoor op dat de anderen het nut niet inzagen voor de Dada-veldtocht naar Nederland te komen. Nelly van Doesburg hield het jaren later erop dat er gewoon niet genoeg geld was om iedereen te laten overkomen.[12.] Ze lijkt gelijk te hebben, want de correspondentie met Schwitters uit het najaar van 1922 gaat vooral over financiële kwesties die aan de Dada-veldtocht waren verbonden. Maar het door Schwitters genoemde argument gold alleen voor Arp en Tzara. Met Hausmann lag de zaak anders.

Twee keer bracht Schwitters in zijn brieven aan Nelly van Doesburg een partituur ter sprake, die ze zei te zijn kwijtgeraakt. Op 17 oktober 1922 schreef hij haar: ‘Soeben finde ich in meinem Atelier unter Gemälden von Ernst Lehmann [Schwitters' zoon, AdB/SvF] Dein verlorenes Notenheft, 21 moderne Tänze [...]. Arme Nelly, armer Hausmann, armer Kuwitter, daß das geschehen mußte.’[13.] Acht dagen later schreef hij haar over het opsturen van de partituur.[14.] Waarom dat geweeklaag; de partituur is immers gevonden? Het is vooral ‘arme Hausmann’, dat weten we uit een brief van Hausmann aan Doris Hahn van drieënveertig jaar later, waarin hij zijn versie gaf van de verwijdering tussen hem en de Van Doesburgs.[15.] Aanleiding was de reeds genoemde ‘Dadarevon-matinee’, eind september in Galerie Garvens te Hannover. Uiteindelijk zouden daar Schwitters, de Van Doesburgs, Tzara en Hausmann optreden. Hausmann had de partituur van ‘Tanzteufel’ meegenomen, voor de pianobegeleiding bij de dansen die hij zou opvoeren. Tijdens de repetities de dagen daarvoor speelde Schwitters voor hem de pianobegeleiding, maar op de avond zelf werd deze rol overgenomen door Nelly van Doesburg. In plaats van *presto* en *vivace* speelde ze volgens Hausmann echter een treurmarsachtig *lentissiomo* en werd zijn optreden daardoor een ramp.

Later op de avond, bij Schwitters thuis, sprak niemand daarom een woord met hem. Dat hij niet gevraagd werd om in Holland op te treden, kon Hausmann na zijn mislukte optreden wel begrijpen. Een maand of drie later zocht Schwitters hem op. Schwitters' eerste opmerking was dat Hausmann klaarblijkelijk toch niet de dief van de partituur van ‘Tanzteufel’ van Nelly van Doesburg was! Die was later in Schwitters' atelier teruggevonden. Hausmann schreef Doris Hahn dat hij hevig was gegriefd. Schwitters had immers zelf gespeeld vanaf het exemplaar dat Hausmann uit Berlijn had meegenomen? Sinds die tijd was Hausmann gebrouilleerd met de Van Doesburgs. Volgens hem hadden ze hem van diefstal beschuldigd omdat zij hem kwalijk namen dat hij zijn relatie met Hanna Höch had verbroken en kort tevoren was getrouwd met Hedwig Mankiewitz, die hij had meegenomen naar Hannover.

De verwijdering had nog andere gevolgen. Eind 1922 schreef Schwitters aan Arp dat hij met Hausmann energiek aan een manifest werkte. Dat moet het Proletkult-manifest zijn dat in Merz 2 zou verschijnen, ondertekend door Van Doesburg, Schwitters, Arp, Tzara en Spengemann. Zonder Hausmann derhalve. Overigens zou Van Doesburg de Nederlandstalige versie van het manifest in De Stijl, ‘Manifest Anti-tendenskunst’, alleen met zijn eigen naam ondertekenen.

Van 24 tot 31 december 1922 was - waarschijnlijk door bemiddeling van de schilder Herman Bieling - in de Academie voor Beeldende Kunsten te Rotterdam een tentoonstelling van Schwitters' collages te zien in het kader van de achtste tentoonstelling van de kunstenaarsvereniging De Branding. Van 14 tot 21 januari 1923 was deze tentoonstelling in de Haagsche Kunstkring te zien. Doordat Schwitters' reisdocumenten niet op tijd in orde waren, arriveerde hij pas op 5 januari bij Van Doesburg in Den Haag.

De eerste soirée in het kader van de Dada-veldtocht vond plaats op 10 januari in de Haagsche Kunstkring. Veel avonden tijdens de veldtocht werden namelijk in samenwerking met plaatselijke kunstkringen georganiseerd. Die wilden dat het publiek kennismaakte met een nieuwe kunststroming. Het publiek wilde echter sensatie en werd op zijn wenken bediend. In de Haagsche Post van zaterdag 20 januari

begon het artikel op de voorpagina met een opmerking die daar ‘vorige week Woensdagavond in den Kunstkring’ werd gemaakt: ‘Dom! Dommer! Domst! Heeldom! Zeerdom! Allerdomst! Meerdandom! Dommerdandom! *Dom*!!!’

Deze kreten werden in Merz 2 toegeschreven aan August Heyting van de Haagsche Kunstkring (‘hop hop’). Van deze Heyting wordt daar ook ironisch gezegd dat hij een Hollands dadaïstisch volkslied zal schrijven.

Waarom kreeg deze onbetekenende schrijver zoveel aandacht? De reden was een oude vete. Van Doesburgs afkeer van Heyting dateerde namelijk al uit 1915. Op 6 november van dat jaar reageerde hij in het weekblad Eenheid op een bespreking in hetzelfde blad door Heyting van een expositie in de Haagsche Kunstkring. Tegenover de luministen, volgens Heyting ‘mensen van de toekomst’, plaatste Van Doesburg het ‘spirituele’ werk van Mondriaan. Twee weken later pareerde Heyting met een lijvig stuk, waarin hij onder andere Van Doesburg verweet geen kijk te hebben op kunst. In het stuk heeft Heyting integraal een eigen gedicht opgenomen dat geïnspireerd was

door een schilderij van de door Van Doesburg gewraakte Ed. Gerdes, die tot de Larense School werd gerekend. Van Doesburg reageerde vervolgens met een ingezonden brief en een sarcastisch gedicht. In 1923 kon hij eindelijk wraak nemen en kon Kurt Schwitters de naam 'August' gebruiken om en passant reclame te maken voor zijn novelle *Auguste Bolte*, overigens een meisje, net als Anna Blume.

Twee dagen na het optreden in Den Haag gaven Schwitters, de Van Doesburgs en Huszár acte de présence in zaal Rosenhaghe in Haarlem[16.] en veroorzaakten eenzelfde opschudding. Krantelezers waren al lang tevoren voorbereid op het tumultueuze verloop van Dada-soirées door hun buitenlandse, veelal Parijse correspondenten. Een dagblad als de Nieuwe Rotterdamsche Courant maakte bovendien zijn lezers warm voor het optreden op 30 januari in Salon Doele in Rotterdam met uitgebreide berichten uit Den Haag, Haarlem en Amsterdam.[17.]

Het Algemeen Handelsblad plaatste op 20 januari een minitieus verslag van de Dada-soirée in het Amsterdamse Bellevue, al vanaf het begin, als Van Doesburg op een stoel achter een tafeltje met een schemerlamp zetelt, gelardeerd met terzijdes als 'Donderend gelach in de kokende zaal', 'Gejoel wordt sterker, aandacht verslapt al; lange Duitsche citaten worden door niemand gevolgd; de heer Theo leest voor zonder acht te slaan op de uitwerking', om als Schwitters vanuit de coulissen kreten slaakt als 'Roe...oe...oe...miauw...auw!' en, eenmaal tevoorschijn gekomen, het publiek instrueert 'Als ik een hand opsteek... Lärm! ... Zwei Hände... grosser Lärm... Hände nieder - alles still...!' een waar pandemonium losbreekt: 'Van je hela, hola, houdt er de moed maar in', dondert het publiek door de zaal. Daarna vervalt het in een paroxysme van goedaardige waanzin. Menschen springen op, een razend gefluit overstemt alles'. Na de pauze was het niet veel anders. Volgens het verslag had een enorm publiek 'om dezen volslagen waanzin bij te wonen [...] vóór Bellevue op de Leidschekade geduwd en gedrongen. Neen, niet gedrongen, *gevochten.* Een heele politiemacht kwam er aan te pas, en moest van acht tot half negen de ongelooflijke bende op straat in toom trachten te houden.'

Het lijkt erop dat de tournee gaandeweg werd ingevuld, zonder een gedetailleerd scenario vooraf. Dat er in Amsterdam kort na elkaar twee maal optredens plaatsgrepen, op 16 januari in Parkzicht en drie dagen later in Bellevue, kan gepland zijn geweest, maar de reprises 's middags op 28 januari in Den Haag (nu in Diligentia) en op de avond van 6 februari in Salon Doele in Rotterdam lijken niet ingecalculeerd, evenmin als de invitatie van de Delftse Studentensociëteit aan Van Doesburg en Schwitters om op 22 januari een aantal stellingen over Dada te verdedigen. Anderzijds ging een voor 8 februari aangekondigd optreden in Concordia te Bussum niet door wegens gebrek aan belangstelling, evenals een tweede avond in Utrecht een dag later, volgens Het Huisgezin van 10 februari 1923.

Het publiek had zich dus al vaak ingesteld op een avondje chaos. Reacties als die op 29 januari in Utrecht, waar in het Gebouw Kunsten en Wetenschappen een aantal studenten probeerde het optreden over te nemen - wat vooral tot groot en aanhoudend enthousiasme bij Schwitters leidde - moeten in dit licht worden bekeken. Het Utrechtse publiek gedroeg zich studentikoos. Niet Dada.[18.] De recensies van het optreden zijn eveneens eerder welwillend, zij het wel vanuit een hautaine houding geschreven. Op 10 februari had de Haagsche Post de kop: 'DadA. Een genoeglijke Diligentia-Matinée. Niet Ieder Kan Gek Worden Die 't Wil.' Volgens de toneelcriticus 'Habitué'

verkondigden de dadaïsten hun onzin tenminste eerlijker dan toneel-directies. Werkelijke kritiek kregen slechts de forse entreeprijzen. Zo drukte de Haagsche Post op 27 januari het puntdicht ‘Dadaïsme’ af, door een zekere D.J.v.H. te A.: ‘Wat recht is, heet krom, wat vlees is, visch,/Wat binnen is noemen ze buiten, / Maar wat ze niet averechts inzien, dat is / Een recette met zakken vol duiten.’

De veldtocht zorgde voor een stroom van rijmpjes, sommige in dadaïstische trant, andere wat moralistisch. Charivarius (pseud. van G. Nolst Trenité) liet zich in De Amsterdammer inspireren door Van Doesburgs adagium ‘Dada is een ladder zonder sporten’, maar meestal gaan de grappen over de hoogte van de entreeprijzen.

Tijdens de optredens werd Schwitters als de grote attractie beschouwd, Van Doesburg als het meest controversieel, voor Nelly van Doesburg was er meestal zelfs lof en de mechanische pop van Huszár vond men ook niet onaardig. Werkelijk geschokt was vrijwel niemand, zeker niet toen de stroom krantepublikaties (volgens Mécano zijn er achtentachtig persreacties bekend) op gang kwam.

Bij de dagbladen met een ideologische oriëntatie waren de bezwaren tegen de dadaïsten echter veel groter. In het sociaal-democratische Het Volk van 20 januari schreef A.M. de Jong wat R.N. Roland Holst antwoordde op de vraag of hij ook naar de Dada-avond ging: ‘Als ik er ooit ernstig over zou denken bordeelhouder te worden, dan zal ik er heengaan, dan kan ik door hen leeren, hoe je een schaamteloos publiek moet aanpakken’. (In Bonsets ‘Chronique scandaleuse des Pays-Plats’ was Holst op zijn beurt voorzien van de spottend bedoelde kwalificatie ‘un dillétant en éditions de luxe’.) Het rooms-katholieke dagblad De Maasbode besloot zijn recensie op 24 januari met een vermaning: ‘Wanneer ge meent, hier de bewoners te vinden van de uiterste poollanden der wanhoop, dan moet ge stil en droevig blijven luisteren. Want de ontluisterde mensch, die zijn God heeft willen verstooten, wil zich nu storten in het niets, en hij streeft terug naar den baaierd, waarover eens God sprak: Het worde licht.’ Deze passage, die onbedoeld oog had voor het *tabula rasa*-idee van Dada, werd door andere roomse kranten overgenomen.

De besprekingen in de provincie waren eveneens negatiever, maar ook de Dada-veldtocht zelf werd daar met meer scepsis ontvangen. Een voorbeeld hiervan zijn de gebeurtenissen rond de Dada-soirée op 25 januari in het Luxor-theater te 's-Hertogenbosch. Er was veel belangstelling na een advertentie in de Provinciale Brabantsche en 's-Hertogenbossche Courant van 20 januari met de tekst ‘De Profeet van Dada komt’. Kranteberichten uit het noorden hadden kennelijk de theaterdirectie gealarmeerd, want een dag voor de voorstelling werd het publiek per ingezonden mededeling gewaarschuwd: ‘Men wordt dringend verzocht zich ordelijk te gedragen vooral wanneer vreemde voorstellingen en geluiden tijdens het eventueel duister worden van de zaal, worden gezien of vernomen.’ De directeur van het theater verontschuldigde zich in een ingezonden brief in het Bossche dagblad een dag na de voorstelling omdat hij ervan overtuigd was dat hij het publiek niet de echte Schwitters had geboden, maar ‘een simulant’. De muziek was wel echt, zo verzekerde deze Frits Kleinbloesem de lezers. De voorzitter van de plaatselijke Kunstkring, die als mede-organisator was opgetreden, had tijdens de voorstelling al zijn verontschuldigingen aangeboden. Hoogstwaarschijnlijk was er op 27 januari een Dada-avond in Besterds Belang te Tilburg, maar daar is tot op de huidige dag geen bewijs voor gevonden.

Verbonden met de Dada-veldtocht zijn de eerste nummers van Schwitters' blad Merz. De eerste aflevering, *Holland Dada*, verscheen half februari, dus nog tijdens de veldtocht, en werd vanuit Nederland verspreid. Alle eerste drie nummers (merkwaardig voorzien van de cijfers 1, 2, en 4) dragen een sterk Hollands karakter. Zeer veel bijdragen van Van Doesburg (waaronder een vertaling van ‘Anna Blume’) en van Bonset, en ook bijdragen van Anthony Kok, Gerrit Rietveld en zelfs Evert Rinsema. Schwitters zelf publiceerde Nederlandstalige gedichten, waarbij het ging om materiaal dat ofwel tijdens de veldtocht werd voorgedragen, ofwel was geschreven naar aanleiding daarvan, zoals ‘De booten hebben zwarte schoorstenen’ en de ‘Friese’ versie van Schwitters gedicht ‘Die Zute Tute’ in het vierde nummer. Een voorbeeld daarvan is ‘Unsittliches i-gedicht’. Mogelijk heeft het ‘Unsittliches i-gedicht’ iets van doen met A.F. Herbermann, die Schwitters in 1923 leerde kennen en die op het Koningsplein 20 te Amsterdam als ‘hemdenmaker’ was gevestigd. Weliswaar beweerde Schwitters zelf dat hij de tekst uit een Nederlandse krant had gehaald (ook

lichtte hij toe dat hij tussen die dameshemden een herenhemd plotseling onzedelijk vond), maar waarom juist déze advertentie?

Na de veldtocht (1923-1931)

Het voert buiten dit onderwerp na te gaan in hoeverre de Dada-veldtocht een succes was met die genoeglijke matinees en de studentikoze publieksparticipatie, en ons af te vragen of het klimaat voor de Nederlandse avantgarde er gunstiger door is geworden. In ieder geval heeft Van Doesburg het wapenfeit gebruikt tegenover zijn buitenlandse contacten (via Mécano, in De Stijl is over de veldtocht nooit gerept). In Mécano 4/5 (wit), dat in 1923 na de Dada-veldtocht verscheen, luidt de ondertitel van het tijdschrift ‘Ultra-individualistisch, onregelmatig, internationaal tijdschrift ter verbreiding der neo-dadaïstische denkbeelden en geestelijke hygiene’ en wordt Schwitters als vast medewerker opgevoerd. In mei 1923 vertrok Van Doesburg naar Parijs, waar hij op 6 juni aanwezig was bij wat velen de laatste Dada-avond noemen: de ‘Soiree du Coeur à Barbe’ in het Théâtre Michel, waarvoor Van Doesburg een deel van de decors zou heb-

ben gemaakt en waarbij Breton en Tzara op de vuist gingen. Van Doesburg schreef hiervan een opgewonden ooggetuigeverslag.[19.]

In Parijs zou hij de transformatie van Dada naar surrealisme meemaken. Overigens kijkt hij ook hierbij aanvankelijk de kat uit de boom: in ‘Surrealisme. Realistische samenspraak’ uit 1924, een bijdrage aan de achtste aflevering van De Stijl, vroeg hij zich af of surrealisme gewoon niet een andere term voor Dada is. Hoe zit het intussen met zijn verhouding tot Schwitters? In de briefwisseling lijkt die hartelijk (er is correspondentie bewaard tot in 1927). In Mécano 4/5 sprak I.K. Bonset nog zeer waarderend over Schwitters; in zijn manifest ‘Tot een constructieve dichtkunst’ noemde hij Schwitters als enige in alle drie de categorieën die volgens hem de poëzie hebben vernieuwd.

Wat betreft de mogelijkheden die Van Doesburg aan Schwitters bood om te publiceren lijken de klachten van de laatste terecht. Het duurde tot nummer 77 (in 1927) voor Van Doesburg weer iets van Schwitters in De Stijl zou opnemen. En dat kwam niet omdat Van Doesburg vanaf 1923 steeds meer zijn interesse verlegde naar de architectuur, want in dezelfde periode nam hij wel zeer veel teksten op van Arp en Ball. Weliswaar prijkte Schwitters' woonplaats Hannover vanaf 1924 als een van de ‘Stijl-steden’ op het omslag, maar dat had eerder te maken met de exposities van Van Doesburg en het optreden van Nelly van Doesburg in die stad. Waarschijnlijk werd in 1925 bij zo'n gelegenheid ook het directe contact met Schwitters hernieuwd, dat leidde tot plannen voor het gezamenlijke kinderboek *Die Scheuche*, een Van Doesburgmummer van Merz en een boek van hem over architectuur dat Schwitters wilde uitgeven. Van deze plannen is alleen *Die Scheuche* gerealiseerd, een gezamenlijke publikatie van Van Doesburg, Schwitters en de beeldend kunstenaar Käte Steinitz; het verscheen in 1925 bij de Aposs-Verlag, die Schwitters en Steinitz het jaar daarvoor hadden opgericht. Dit ‘typografisches Märchen’ zag het licht in een klein, oblong cahier. Steinitz was tot haar emigratie naar Amerika in 1936 Schwitters' buurvrouw in Hannover. Uit een brief van Van Doesburg aan Steinitz van 16 april 1925, waarin hij gedetailleerde typografische aanwijzingen geeft, kan worden afgeleid dat de vormgeving van *Die Scheuche* grotendeels op zijn conto moet worden geschreven. Käte Steinitz zelf suggereerde in haar mémoires een gedeelde typografische verantwoordelijkheid. Van Doesburg zou bij de aanvang gevraagd hebben: ‘Könnten wir nicht sofort ein anderes typografisches Bilderbuch machen, noch konsequenter [als *Märchen vom Paradies*, AdB/SvF], *nur* Druckelemente benutzen, wie etwa Lissitzky in seinem typographischen Gedichtbuch, aber auch wieder ganz anders.’[20.]

Lissitzky's in 1920 geconcipiëerde *Supprematistische Geschichte von 2 Quadraten in 6 Konstruktionen*, een tien pagina's tellend kinderboek, dat in 1922 bij Skythen-Verlag in Berlijn was verschenen, gold als het voorbeeld van de nieuwe typografie. In 1922 ontwierp Lissitzky ook Wladimir Majakowsky's gedichtenbundel *Dlia golosa*, die in 1923 zou verschijnen. Van Doesburg had vanaf 1921 zijn, ook in typografisch opzicht belangrijke, dadaïstische gedichten gepubliceerd, die wat vormgeving leken op soortgelijke gedichten van Hausmann en Schwitters. Zijn typografie is echter symmetrischer en meer elementair. In april 1927 maakten Schwitters en Van Doesburg plannen om gezamenlijk naar Rusland te gaan, waarschijnlijk op uitnodiging van Lissitzky, maar daarvan is evenmin iets gekomen.

In het uitgebreide en gedetailleerde overzicht in het jubileumnummer uit 1927 van De Stijl-activiteiten zei Van Doesburg niets over Schwitters, noch over de Dada-veldtocht; onder de ‘principiele medewerkers’ van De Stijl noemde Van Doesburg diverse Duitstalige kunstenaars als Arp, Ball, Gräff, Kiesler en Richter, maar ook deze keer níet Schwitters.

Er is wel geopperd dat de verwijdering tussen Schwitters en Van Doesburg veroorzaakt is door het feit dat de eerste in 1927 en 1928 zeer frequent bijdragen leverde aan het, door Van Doesburg als een hinderlijke concurrent beschouwde, tijdschrift i10 van Arthur Lehning. Die bijdragen waren echter eerder een uitvloeisel dan de oorzaak van de verwijdering.

Wat misschien wel een rol kan hebben gespeeld is het feit dat Schwitters zijn manifest ‘Nationale Kunst’ in februari 1925 publiceerde in het laatste nummer van Het Overzicht. Tussen Van Doesburg en de redactie van dit Antwerpse blad - Jozef Peeters en Fernand Berckelaers (Michel Seuphor) - bestond een grote, wederzijdse animositeit. In het maart/aprilnummer van 1923 resulteerde die in een snierend cursiefje van Berckelaers, kort daarop gevolgd door een nog hardere repliek van Van Doesburg in *Mécano*

4/5, waar deze vooral Jozef Peeters te pakken nam (en de reeds genoemde Karel Maes ophemelde: hij wist wie hij tot zijn medestanders kon rekenen).

Schwitters en Van Doesburg groeiden uit elkaar, zoals de eerste schreef: ik zit in Hannover en jullie in Parijs. Die afstand was ook de reden dat ze elkaar nooit meer in Nederland zagen, waar Schwitters na de veldtocht vaak vertoefde. Ook Schwitters besteedde in Merz geen aandacht meer aan Van Doesburg. Wel nam hij, in het zesde nummer, een bijdrage op van Mondriaan over diens neoplasticisme en in het zevende maakte hij weliswaar een positieve opmerking over De Stijl, maar tegelijkertijd claimde hij de avonden van de Dada-veldtocht als 'Merzabende'. En dat is in januari 1924, nog geen jaar na de gebeurtenissen! In Merz 8-9 (juli 1924) figureerden naast verscheidene buitenlandse kunstenaars ook Mondriaan en J.P. Oud, maar Van Doesburg ontbrak. In 1926 beweerde Schwitters in een ongepubliceerd manuscript ineens zelfs dat hij Dada in Nederland had ingevoerd: hij gold als dadaïst, zonder het te zijn, schreef hij in juni 1926: 'Aber ich konnte deshalb vollstandig unbefangen den Dadaismus in Holland einführen.'[21.] Hij noemde Lissitzky als geestverwant, maar niet Van Doesburg. En als Schwitters in 1927 in Merz 20 over cruciale momenten in leven en werk schrijft, heeft hij het over zijn verblijf in Kijkduin in 1926 bij de schilder Lajos d'Ebneth en niet over 1923, noch over Van Doesburg.

Een andere exponent van de verwijdering is Schwitters' initiatief om in 1928 de voornamelijk op reclame gerichte Ring 'neue werbegestalter' op te richten. Met de Nederlandse leden van deze groep (César Domela, Dick Elffers, Paul Schuitema en Piet Zwart) heeft Van Doesburg nooit veel opgehad. Zo had Zwart in Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift in 1919 De Stijl het verwijt gemaakt dat de door hen gepropageerde esthetische begrippen tot een loze formule waren geworden.

Schwitters' contacten met Nederland hadden dus niet meer met de Van Doesburgs vandoen. Hij zag Til Brugman regelmatig, vooral in de tijd dat zij in Den Haag samenwoonde met Hanna Höch, en logeerde bij allerlei figuren uit de sfeer van De Stijl.

Het is trouwens nog steeds de vraag hoe lang Schwitters in 1923 in Holland bleef. Er bestaat een veldtocht-affiche met de datum 12 maart, maar een optreden op die datum is nooit getraceerd. Verder heeft Schwitters zonder de anderen op 13 april een Dada-avond in zaal De Phoenix in Drachten gehouden,[22.] dat de Dragster Courant van 17 april deed schrijven: 'Zinloos in woord en klank en handeling was zeker, wat Kurt Schwitters, de jonge Duitsche dadaïst, die hier een paar dagen bij een geestverwant logeerde [...] gaf. [...] Z'n mimiek en z'n lichaamshouding doen soms denken dat hij - nu ja, vlak voor de Doorbraak staat... Maar hoe idioot ook, in alles kenmerkt zich de geroutineerde cabaret-artist, die het zóó kluchtig weet te doen, dat de veertig aanwezigen, die zich tevoren allen verbeeld hebben, als nuchtere plattelanders meer zelfbeheersching te kunnen toonen dan de doorsnee-stedeling, zich krom gelachen hebben! Als Kurt Schwitters hier eens weer optreedt, voorspellen wij, dat 't een even groot tumult wordt als in de groote steden van Holland.' Hij dateert die maand ook een prachtig, emotioneel manifest dat nooit is gepubliceerd en dat begint met de regels 'Krieg ist die grösste Schande' ('Amsterdam').

In april 1924 zou Schwitters in Amsterdam verblijven. In de maanden maart en april zou hij nog diverse solo-optredens in onder meer Rotterdam, Den Haag, Utrecht en Maarssen hebben gegeven.[23.] In december 1924 nam hij in Rotterdam deel aan een tentoonstelling van De Branding getiteld ‘Tentoonstelling van

vrije religieuze kunst en portretten'. Eind 1925/begin 1926 nam Schwitters voorts deel aan een tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam, en vervolgens aan de laatste tentoonstelling van De Branding.

Nostalgie

Het heeft iets merkwaardigs, Schwitters en Van Doesburg, twee kunstenaars die korte tijd nauw samenwerkten, omdat ze daarbij wederzijds belang dachten te hebben. Schwitters mocht geen lid worden van de Berlijnse Club Dada, Van Doesburg was er - om het simpel te stellen - te laat bij. Hij reageerde pas instemmend op de dadaïstische beweging toen die haar centrum had gevonden in Parijs, de stad die hem liever en vertrouwder was dan Berlijn en Weimar. En ook al hadden, lang voor de Nederlandse Dada-veldtocht van 1923, vooraanstaande buitenlandse dadaïsten de beweging dood verklaard, als een gewiekst impressario zag Van Doesburg mogelijkheden voor Dada in Nederland.

Merkwaardig is overigens dat de verslaggever van het Algemeen Handelsblad in zijn verslag van de eerste Dada-soirée in Amsterdam op 20 januari 1923 al wist te melden dat het echtpaar Van Doesburg geen dadaisten waren. Schwitters en Van Doesburg, die zich er beiden op lieten voorstaan Dada in Holland te hebben te hebben geïntroduceerd, terwijl zij beiden ook wisten dat zij niet de eersten waren, al zal het Schwitters genoegen hebben gedaan van Paul Citroen te vernemen dat bij de werkelijke introductie van Dada in Nederland zijn gedicht 'Anna Blume' een hoofdrol had gespeeld.

Schwitters was ook niet rancuneus in zijn in-memoriam voor Theo van Doesburg in De Stijl - en veel later, toen hij als een geïsoleerde en zieke man in Engeland verbleef, kon hij zelfs met veel nostalgisch enthousiasme herinneringen ophalen aan de Dada-veldtocht, zoals blijkt uit een brief aan Nelly van Doesburg van 21 mei 1947. Verdwenen was kennelijk de oude concurrentiestrijd, verdwenen ook het gevoel dat hij voor Van Doesburg toch weinig meer was dan diens filiaalhouder en potentiële uitgever, want 1947 was ook het jaar waarin hij zijn collage 'De Stijl' vervaardigde. Die collage behoorde tot het laatste dat Schwitters maakte.

Van Doesburg had in 1931 al in Groot Nederland laten zien dat hij zich totaal van zijn dadaïstische avontuur distantieerde. Hij had zich inmiddels niet alleen tot het surrealisme, maar ook tot het rooms-katholicisme bekeerd: 'Men had geen maatstaf meer om de wezenlijke kwaliteiten ener kunstuiting te bepalen en deze onzekere toestand, door de oorlog veroorzaakt, liet zich door niets zo duidelijk uitdrukken als door het begrip "Dada". Dada was het profiel der ontwrichting, de samenvatting ener intellectueel georiënteerde gevoeligheid, die, in de lichtzinnige kunstuiting dadaïsme genoemd, groteske proporties aannam. Bijna gelijktijdig veroverde zich deze geestesgesteldheid, die eerder destructief dan constructief, eerder negatief dan positief was, een internationale roep.'

Eindnoten:

1. Voor dit artikel hebben wij een dankbaar gebruik gemaakt van: Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Giessen 1989; Isabelle Ewig, 'Kurt Schwitters en Hollande', cat. tent. *Kurt Schwitters*, Paris (Centre Georges Pompidou) 1994/95, p. 174-179; Hannah L. Hedrick, *Theo van Doesburg. Propagandist and practitioner of the avant-garde 1909-1923*, Ann Arbor 1980; K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam 1974; en Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883-1931. Een documentaire op basis van materiaal uit de Schenking Van Moorsel*, 's-Gravenhage 1983.
2. Zie ook Frans van Burkom/Hans Mulder, *Erich Wichman 1890-1920, tussen idealisme en rancune*, Utrecht-Assen 1983, p. 26-27 en p. 109-115.
3. Geciteerd naar Evert van Straaten, *Theo van Doesburg 1883-1931* (noot 1), p. 89.
4. Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag, archief-Van Loghum Slaterus, omslag-Van Doesburg.
5. Carel Blotkamp, 'Mondriaan als literator'. In: Maatstaf 27 (1978) 4, p. 1-23.
6. Jochen Meyer, *Paul Steegemann Verlag 1919-1935/1949-1955*, Hannover 1994, p. 110 (nrs. 20.1-2) en p. 114 (nr. 38).
7. Zie Marco Entrop, '"Je suis contre tout et tous". I.K. Bonset en Tristan Tzara's *Dadaglobe', Jong Holland* 4 (1988) 3, p. 23-32.
8. Zie Gillian Naylor, *The Bauhaus reassessed. Sources and design theory*, London 1985, p. 93-103; en Christina Lodder, 'The VKhUTEMAS and the Bauhaus', *The avant-garde frontier. Russia meets the West, 1910-1930* (ed. Gail Harrison Roman/Virginia Hagelstein Marquardt), Gainesville 1992, p. 193-237.
9. Hans M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin*, Schauberg 1962, p. 140-141 en p. 57.
10. Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, New York 1974, p. 41.
11. Paul Joostens, *De cruciale jaren. Brieven aan Jos Leonard, 1919-1925* (ed. Jean F. Buyck), Antwerpen 1995, p. 276.
12. K. Schippers, *Holland Dada* (noot 1), p. 54.
13. Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis und der Tod abholt. Briefe auf fünf Jahrzehnten* (ed. Ernst Nündel), Frankfurt am Main ^{2}1986, p. 71.
14. K. Schippers, *Holland Dada* (noot 1), p. 55.
15. Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas* (noot 1), p. 382.
16. Zie voor een uitgebreid verslag: W. de Graaf, *In Haarlem snoot ik mijn neus zei Schwitters me. Dada in de Spaarnestad, een reconstructie*, Haarlem 1987.
17. Zie voor een verslag: H.M. Kraaijvanger, 'Kurt Schwitters in Rotterdam', *Rotterdams Jaarboekje* 8 (1980), p. 183-192.
18. Zie voor een contemporain verslag: *Dada komt naar Utrecht. Een verslag*, Utrecht-Bunnik 1984.
19. Zie Evert van Straaten, '"Ze hebben Tzara bijna doodgeslagen!". Theo van Doesburg als ooggetuige van de Soiréé du Coeur à Barbe', *Jong Holland* 3 (1987) 4, p. 24-31.
20. Anke Dießelmeier & Gerhard Schaub, 'Typo-ésie: "Die Scheuche". Ein typografisches Märchen von Theo van Doesburg, Kurt Schwitters und Käte Steinitz', *Kurt Schwitters: Bürger und Idiot. Beiträge zu Werk und Wirkung eines Gesamtkünstlers* (ed. Gerhard Schaub), Berlin 1993, p. 59; Kate T. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918-30*, Zürich 1963, p. 74-82, citaat op p. 79.
21. Kurt Schwitters Archiv, Oslo; geciteerd naar Kurt Schwitters, *Das literarische Werk.* Dl. 5, *Manifeste und kritische Prosa* (ed. Friedhelm Lach), Köln 1981, p. 241.
22. Zie cat. tent. *Dada in Drachten*, Franeker (Gemeentemuseum) november 1971; cat. tent. *Theo van Doesburg in Drachten*, Drachten (Streekmuseum It Bleekerhûs) 1988; H.R. Heite, 'Dada in Drachten', *Trotwaer* 9-10 (november 1971).
23. Zie Isabelle Ewig, 'Kurt Schwitters en Hollande' (noot 1), p. 176.

Frank-Alexander Hettig
Schwitters, Warhol, Haring, Koons
Kunst, PR en reclame

Door de eeuwen heen hebben kunstenaars zich naast hun vrije artistieke werkzaamheden ook op het gebonden pad van de commercie begeven. Om hun gastheren te genoegen moesten kunstenaars in de Renaissance, zoals Andrea Mantegna, huwelijkscadeaus beschilderen. De Nederlandse Gouden Eeuw floreerde bij de gratie van opdrachtgevers. En kan men de rijke geschiedenis van zelfportretten niet ook opvatten als een commerciële traditie: is een zelfportret niet ook een vorm van reclame voor de eigen persoon en het daaraan verbonden kunstenaarschap? En hoe, tenslotte, zit het met al die andere opdrachtsituaties waarbij een kunstenaar om een van te voren nauwkeurig omschreven product wordt gevraagd? Commercie immers betekent niet alleen handel, maar ook handelsverkeer en daarin regeert het vraag-en-aanbodprincipe.

Beeldmerk

Niet alleen in de beeldende kunst, maar ook in de muziek en de literatuur zijn voorbeelden te vinden van kunstenaars die het artistieke met het commerciële combineerden. Wie had er ooit gedacht dat Franz Wedekind nadat hij in 1886 de leiding van het reclame- en persbureau van Julius Maggi had overgenomen nog zijn drama's *Frühlings Erwachen* (1891) en *Lulu* zou schrijven? Ondanks meer dan honderdzestig reclameteksten en advertenties voor kant en klare soep en het aroma uit de bruine fles werd hij als auteur van deze avantgardistische stukken zonder meer serieus genomen en in 1888 kon hij eindelijk afstand doen: ‘philantrophische Mäntelchen fürs Geldverdienen zu schneidern’.

Toch was Kurt Schwitters de eerste kunstenaar die de commercie expliciet aan de naam van zijn kunstenaarsschap verbond. Schwitters = (Kom)MERZ! ‘Merz betekent’, schrijft Schwitters in 1924, ‘relaties leggen, het allerliefst tussen alles wat er in de wereld bestaat’. Merz omvatte alle gebieden van de creativiteit en het leven: de ‘Merzbau’, de ‘Kathedrale des erotischen Elends’, de ‘Merzbühne’, de ‘Ursonate’, ‘Anna Blume’ en nog veel meer. Merz werd Schwitters' beeld- en levensmerk en daarbij hoorden ook zijn commerciële activiteiten, de ‘Werbe-Merz’, ‘Merz-’ en ‘Aposs-Verlag’ (A=aktiv; p=paradox; os=ohne Sentimentalität; s=sensibel).

Het duurde enige tijd totdat Schwitters zijn eigen (beeld)merk vond. Na twee semesters ‘Kunstgewerbeschule’ in Hannover ging hij in 1909 naar de ‘Akademie der Künste’ in Dresden. Tot 1917 bleef hij op een academische manier werken, met de nadruk op realistisch geschilderde landschappen en stillevens. (Opvallend genoeg distantieerde Schwitters zich later niet van zijn vroegere werken; hij gaf ze zelfs als briefkaarten uit en ‘recyclede’ ze, d.w.z.: hij hergebruikte ze als basis voor nieuwe collages).

Schwitters' beeldmerk was afkomstig van een afgescheurde snipper met daarop de tekst ‘Kommerz- und Privatbank’. Over de keuze van die lettergreep heeft Schwitters zich alleen ongeveer en in vage termen uitgelaten.

> ‘Merz’ ontstond uit het ‘Merzbild’, een afbeelding waar over abstrakte vormen het woord Merz was geplakt [...]. Misschien begrijpt men dat ik een afbeelding met het woord Merz een Merzbild noem [...] omdat ik mijn werk niet kon vatten onder verouderde begrippen als expressionisme, kubisme, futurisme of iets anders.’

Later verwees Schwitters echter ook naar de associatie met de naam van de maand ‘März’, synoniem met lente, het lenteachtige ontwaken. Ook wees hij op *ausmerzen* (uitroeien, verwijderen) en legde hij de nadruk op de associatiemogelijkheden met *Herz* en *Schmerz*.

Hoe het ook zij, de snipper met het handelsmerk Merz kwam voor het eerst in een collage van 1919

voor. Vanaf dat moment noemde Schwitters al zijn werken Merz: ‘Ik noemde het Merz, het was echter mijn dankbaarheid voor het einde van de oorlog [...] Alles was kapot en uit de scherven moest de toekomst worden opgebouwd’.

Zoals wij al zagen, was voor Schwitters het wezenskenmerk van Merz het aan elkaar relateren van de meest uiteenlopende zaken. De technische term hiervoor is *collage.* Feitelijk is ‘collage’ (het woord komt van het Franse *coller*, dus: plakken) een benaming voor een technisch procédé: het aan-en in elkaar plakken van gevonden elementen uit de ons reëel omgevende wereld tot een kunstwerk. Verschillende delen van verschillende herkomst en van verschillende materialen, op zichzelf staande en niet bij elkaar horende delen, die in de regel al gebruikt zijn en voor andere doeleinden zijn gefabriceerd, worden tot één geheel samengevoegd.

De fascinatie voor fragmenten uit de realiteit komen wij ook al bij van Gogh tegen: ‘De plaats waar de straatreiniging de vuilnis neerlegt. Mijn god wat was dit mooi’. In de literatuur over Schwitters wordt de nadruk gelegd op de ‘overdreven’ keuze van zijn middelen, op diens onverzadigbare verzamellust van, en voorkeur voor rotzooi uit goot en vuilnisbak. Schwitters leverde incidenteel een economisch argument voor zijn ‘materiaalaanschaf’: ‘Uit zuinigheid gebruikte ik wat ik vond, want wij waren een verarmd land’.

Zoals in zijn collages, waarin hij fragmenten toepaste, plaatste hij ook in zijn woordkunst nieuwe woordscheppingen naast bestaande zelfstandige naamwoorden. Voor het literaire oeuvre geeft Schwitters in zijn in 1920 verschenen artikel ‘Selbstbestimmungsrecht der Künstler’ een handleiding voor interpretatie. Hierin schrijft hij dat de abstracte dichtkunst waarden tegen waarden waardeert. Men kan ook zeggen: woord tegen woord. Analoog aan de Merzschilderkunst maakt de Merzwoordkunst gebruik van bepaalde delen van voorgefabriceerde zinnen uit kranten, affiches, catalogi en dialogen, met en zonder veranderingen. Schwitters beoogde met deze werkwijze een vervreemding die het esthetische van de aloude lyriek zou verstoren.

Ook hier, zoals in zijn collages, ontstaat poëzie door de waardering van verschillende elementen (letters, lettergrepen, woorden en zinnen) tegenover elkaar te plaatsen. Meer in het algemeen gaat het Schwitters daarbij om een afweging tussen zin en onzin. ‘Ik geef de voorkeur aan onzin, maar dat is louter een persoonlijke kwestie. Ik heb medelijden met de onzin omdat die tot nu toe maar zelden een artistieke bestemming heeft gekregen, daarom houd ik van onzin.’

Schwitters als zakenman

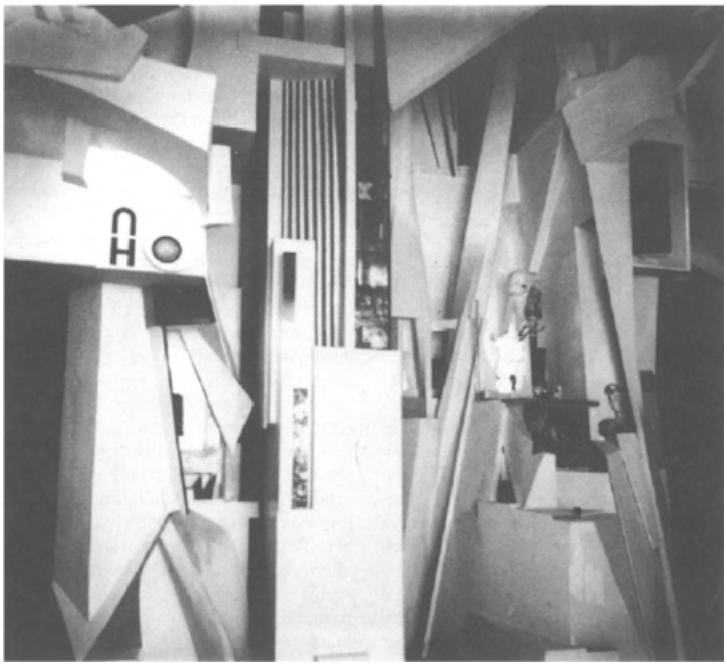
Hans Richter schreef in *DaDa - Kunst und Antikunst* over Schwitters: ‘Hij schilderde olieverfportretten en verkocht die aan de mensen, of ze dat wilden of niet, handelde in collages en was [...] een zakenman eerste-klas.’

Vooral later, in Noorwegen en in Engeland, voorzag Schwitters in zijn levensonderhoud met realistische landschappen en portretten. Maar hij schilderde ook al eerder naar de natuur; het is opmerkelijk dat de stad Hannover in 1932 twee landschapsschilderijen van hem kocht. In tegenstelling tot zijn Merz-schilderijen die ten prooi vielen aan de vervolgers van ‘entartete Kunst’, werden deze werken ontzien.

Schwitters wond er geen doekjes om dat hij als een zakenman in Noorwegen landschappen schilderde en verkocht: ‘Ik verkoop nu zo veel, dat ik leven kan [...] Maar wat ik bijzonder mis, is de omgang met diegenen die van de abstracte kunst houden en er verstand van hebben, want die zijn er hier niet.’ Toen hij in Engeland geïnterneerd was, maakte hij uit overlevingsdrang ook gebruik van zijn portrettalent. De kampbewoners waren verplicht de noodzakelijke werkzaamheden zelf te verrichten. Met portretopdrachten van officieren verdiende hij zoveel dat hij zich van de werkdienst vrij kon kopen: hij betaalde anderen om zijn werkzaamheden over te nemen. Een getuige herinnerde zich later: ‘[...] Schwitters moest bijna iedere dag een of twee portretten leveren. Hij verlangde daarvoor het materiaal [...] als een soort honorarium [...] en hij leverde zijn klanten prompt en gewetensvol. Hij wist natuurlijk dat men zeer veel waarde hechtte aan fotografische gelijkenis [...]’. Naar eigen zeggen heeft Schwitters gedurende de interneringstijd tussen de tweehonderd en driehonderd schilderijen vervaardigd.

Dit was zeker een overlevingsstrategie, maar nog in 1946 schreef Schwitters aan Raoul Hausmann: ‘Ik ben nog steeds impressionist, terwijl ik al Merz ben’, een uitspraak waarmee hij stelling nam op de para-

dox tegelijkertijd Merz-en landschaps-en-portretschilder te zijn.



De *Merzbau*, Hannover jaren '30

Schwitters als typograaf

Schwitters produceerde ook voor de gebruiksgrafiek. Dit artistieke randgebied betrad hij echter niet uit financiële redenen: hij beschikte in de jaren twintig immers ook over inkomsten uit huizen. Hij ontwierp een groot aantal drukletters en hield zich ook in theorie met de typografie bezig. Zo schreef hij artikelen over ‘Gestaltende Typographie’ en ‘Moderne Werbung’. Er zijn vandaag de dag niet meer zo veel getuigenissen van deze activiteiten: zo zijn de affiches weggegeven, overgeplakt en afgescheurd. In 1924 begon hij met zijn éénmans-agentuur, de ‘Merz-Werbezentrale’. Hiervoor maakte hij met het blad ‘Werbe-Gestaltung Kurt Schwitters’ weer reclame voor zichzelf. Hij maakte onder meer reclame voor Pelikan, Bahlsen, Philips. Ook ontwierp hij catalogi voor goedkope stalen meubels en - samen met Gropius - voor de ‘Dammerstock-Siedlung’ in Karlsruhe.

Pas na zijn emigratie naar Noorwegen kwam er een einde aan zijn typografische bezigheden. Maar men moet nu niet denken, dat hij de typografie alleen voor commerciële doeleinden gebruikte: zijn typografische werkzaamheden waren ook met zijn woordspelingen verbonden. Schwitters hoopte op basis van zijn fonetische experimenten een schrift te ontwikkelen, dat internationaal succes zou hebben en een

vereenvoudiging van de communicatie tot gevolg zou hebben.

Niet alleen hij, maar ook kennissen als Van Doesburg, El Lissitzky en László Moholy-Nagy waren in deze tijd met grafische vormgeving bezig. Zo formuleerde Moholy-Nagy in 1923 aan het Bauhaus in Weimar de taken en de bestemmingen van de nieuwe typografie. Het doel was, teksten een duidelijke en krachtige vorm te geven: mededeling en inhoud van een tekst of boodschap moesten door de formele vormgeving worden onderstreept. Schwitters nam het artikel van El Lissitzky, 'Topographie der Typographie', op in het vierde nummer van zijn tijdschrift Merz. In 1924 publiceerde hij zijn eigen theses en essays over de typografie. Hierin sprak hij zich duidelijk uit tegen de drukwerken uit het einde van de negentiende en begin twintigste eeuw, die meer artistiek getekend waren en wemelden van ornamenten. Ook met betrekking tot de typografie was Schwitters voor een nieuwe zienswijze: hij stond de verbinding tussen kunst en techniek, kunst en leven voor en was tégen de verbintenis van kunst met een bepaalde maatschappelijke laag. Zijn belangstelling voor typografische elementen blijkt ook uit zijn collages en het gebruik van de typografie in zijn literaire werk. Zo citeerde hij in zijn collages firmanamen en hun producten, zoals chocolade of Agfa-filmpapier. Zijn doel was om de eenvoudigste en zakelijkste vorm van typografie te ontwikkelen. In zijn vernieuwende typografie zijn ook duidelijke impulsen van 'De Stijl' te herkennen. Met Van Doesburg en Käte Steinitz werkte Schwitters ook aan typografische sprookjes zoals *Die Scheuche.*

Dat hij succes had als typograaf is duidelijk: voor de steden Hannover en Karlsruhe ontwierp hij vanaf 1929 alle drukwerk, tot en met de crematie-acte aan toe. Het vignet van Hannover kreeg een dubbele functie: het was symbool voor de stad en gaf een uniforme uitstraling aan de verschillende drukwerken.

Marketing en public relations

Met behulp van deze commerciële activiteiten kon Schwitters zijn *Merzbau* en de publicatie van zijn tijdschrift 'Merz' financieren. De keuze van medewerkers voor dat tijdschrift was ook met het oog op het propageren van Merz samengesteld: er waren veel mensen bij betrokken, die in die tijd in het middelpunt van de belangstelling stonden. Schwitters maakte in zijn tijdschrift ook reclame voor andere tijdschriften - in ruil voor hetzelfde. In zijn andere activiteiten, in zijn reizen en de 'Dada-veldtochten' naar Praag en Nederland, in de Merzlezingen en - avonden in Hannover en in tenminste tweeëndertig andere steden, in de tentoonstellingen en feesten die hij organiseerde en in de contacten die hij legde met galeries, musea, verzamelaars, collegae, kunstenaarsgroepen en andere tijdschriften toonde Schwitters zich een actief propagandist en commercieel exploitant van zijn eigen (beeld)merk.

Schwitters was met andere woorden een van de eerste kunstenaars, die een directe relatie legden tussen kunst, marketing en PR en de manier waarop hij dat deed past direct binnen het begrippenapparaat dat tegenwoordig binnen de PR en de voorlichting wordt gebruikt. Hij exploiteerde zijn eigen (beeld)merk op een directe manier. Of het nu de naam Merz is, of zijn vormgeving: alle twee hebben een imago en een eigen identiteit die hij propageerde en commercieel gebruikte. Schwitters beschikte over een gereedschapskist vol communicatiemiddelen, variërend van verbaal

(tournees) tot non-verbaal (zijn tijdschrift), van intern (binnen de Dada-groep en vrienden) tot extern. De manier waarop hij gebruik maakte van de naam Merz en waarop hij deze in de openbaarheid bracht, verschafte hem en zijn Merz publiciteit en commerciele respons. Merz werd merknaam, huisstijl, logo en imago tegelijk; aan de ene kant een produkt, aan de andere kant een een idee, een mentaliteit.

Binnen het hedendaagse begippenapparaat van de PR zouden bijna alle definities op Schwitters' activiteiten van toepassing kunnen zijn: van ‘Communicatie’, ‘Corporate’, ‘Huisstijl’ (‘visuele presentatie ten behoeve van eenduidige herkenbaarheid; basiselementen zijn naam/merk, kleur, lettertype en typografisch stramien’), ‘Identiteit’, ‘Imago’, ‘Marketing’, Propaganda’, ‘Publiciteit’, ‘Reclame’ tot ‘Voorlichting’.

Kunstenaar of zakenman?

Heden ten dage beeldt reclame niet meer een product af; ze prijst eerder een handeling- en *life-style*-scenario aan. Was het in het begin de reclame die van de kunst gebruik maakte, tegenwoordig lijkt de situatie eerder

omgekeerd. Door de opzettelijke toepassing van advertentiebeelden en reclamestrategieën in de hedendaagse kunst kun je bijna zeggen dat kunst als reclame wordt gepresenteerd. Ook worden er marketingstrategieën aangewend om de eigen naam als merknaam door te zetten: ‘Copyright’.

In de *Philosophy of Andy Warhol* staat een bijzondere passage: ‘An artist is somebody who produces things that people don't need to have but that he - for some reason - thinks it would be a good idea to give them’. Warhol spreekt hier aan de ene kant over de overvloedgedachte van kunst en aan de andere kant over het wekken van behoeftes. De kunstenaar als marketing-expert voor zijn eigen persoon dus. Zo maakt Warhol ook een onderscheid tussen ‘Art Art’ en ‘Business Art’: ‘Being good in business is the most fascinating kind of art’.

Warhol wilde steeds ‘very much part of his time’ zijn. Wat betekende voor hem hedendaags? Warhol zag zich als een kroniekschrijver van zijn tijd: in de jaren zestig toonde hij de dagelijkse Amerikaanse cultuur, in de jaren zeventig concentreerde hij zich op andere culturen (zoals de portretten van Mao laten zien) en in de jaren tachtig domineerde de New Yorker kunst*scene.* In ontelbare, meestal op bestelling gemaakte, oppervlakkige en psychologiserende portretten toont Warhol de typische Amerikaanse voorstelling van de ‘high society’.

Warhol ging uiteindelijk zo ver zichzelf als een soort Gesamtkunstwerk aan de man te brengen. De eerste voortekenen van een veranderende cultus om zijn eigen persoon waren de neusoperatie en de eerste pruik, eind jaren vijftig. Warhol gaf zichzelf met zijn dandyachtige, ‘coole’ optreden en door zijn zelf-en-scenering een ster-image. Maar het is ook het imago van de prostitutie, want Warhol werkte voor iedere opdrachtgever, voor een kerstmisactie van een warenhuis, waar hij als portrettist optrad, maar ook als model voor een overhemdbedrijf.

Net als Schwitters was ook Warhol een verzamelaar en gooide nooit iets weg. Net als Schwitters gaf hij zijn eigen tijdschrift (‘Interview’) uit, maakte hij installaties en trad hij op als uitgever. En net als voor Schwitters waren voor Warhol de portretopdrachten zijn meest lucratieve bezigheid. Maar het grote verschil was het ster-imago. Als Warhol ergens kwam, was er een oploop. Warhol kreeg zijn eigen museum en bleef ook na zijn dood een beroemdheid en aanleiding voor veel opschudding en gerechtelijk onderzoek... strijd om de naam of om de werken?

Voor Keith Haring was Warhol een held en later een goede vriend en mentor. Haring begon met het verspreiden van zijn merkteken in publieke ruimtes. Het ging daarbij echter niet om zijn naam, of een naam voor zijn stijl, maar om eigen beeldtekens. Uiteindelijk opende hij zijn eigen ‘Pop-Shops’ in New York en in Tokyo, waar hij zijn kunst verkocht op T-shirts, radio's, buttons, waaiers en kimono's. In de catalogus ‘Keith Haring, Pop Shop Tokyo’ (1992) schreef hij daarover: ‘Omstreeks 1983 kwam ik tot de ontdekking dat overal ter wereld imitaties van mijn werk opdoken [...] Mijn werk was doorgedrongen tot in de populaire cultuur, of ik nu wilde of niet [...] Het werk was een soort internationaal vocabulaire geworden dat iedereen kon gebruiken [...] (en dus) besloot ik mee te doen aan deze stroom van namaak, en de manier waarop ik het deed, moest de mensen het verschil laten zien tussen echt en namaak [...]’. Blijkbaar probeerden veel bedrijven de licentierechten te krijgen, maar alleen Swatch en Absolut Vodka hadden succes: zo werd kunst tot image voor merknamen. Er zijn meer kunstenaars die het artistiek doel hebben verweven met reclame voor zichzelf: Jeff Koons en Rob Scholte zijn daarvan bekende voorbeelden.

Koons haalde kranten en tijdschriften door zijn verbintenis met de Italiaanse pornoster en politica Ciccolina. Net als Schwitters werken Koons en Scholte met gevonden voorwerpen en materialen. De commerciële exploitatie van de kunstenaarsnaam blijkt duidelijk uit de titel van de catalogus van Scholte voor het Boymans-van Beuningen: ‘How to star’. De catalogus bevat niet alleen fragmenten van publicaties over hemzelf, maar ook een lijst uit het tijdschrift Capital, waarin de meest veelbelovende jonge kunstenaars worden vermeld met een prijsindex van hun werken. Koons is nummer 80 (Neo-Konzeptkunst, prijzen van 60.000 tot 80.000 DM), Scholte nummer 95 (Neo-Konzeptkunst, prijzen tussen de 10.000 en 15.000 DM)

‘How to star’ - of zoals Schwitters in het gastenboek van K. Steinitz 1921 schreef: ‘Die Unsterblichkeit ist nicht jedermanns Sache’.

Carel Alphenaar
Het theaterwerk van Kurt Schwitters

Mijn vriend en jarenlange artistieke huwelijkspartner Chaim Levano bracht mij zo'n kwart eeuw geleden in contact met het werk van Kurt Schwitters. In de decennia daarna heb ik verschillende malen met Levano meegewerkt aan theatervoorstellingen die gebaseerd waren op materiaal van Schwitters. In dit stuk vertel ik iets over deze projecten. Verder richt ik mijn focus op het malle *Schattenspiel* en tot slot wil ik Schwitters' *Explicatie van mijn eisen voor het Merztheater* met u doornemen. Het liefst had ik een diepgaande studie gemaakt van de magistrale komische opera *Zusammenstosz* uit 1927, maar daarvoor ontbreekt het mij helaas aan tijd. Ik hoop dat ik ooit nog eens betrokken raak bij de verwezenlijking van dit bizarre opus. Mijn bijdrage aan dit nummer heeft geen enkele pretentie van volledigheid. Ik wil de lezer slechts deelgenoot maken van mijn persoonlijke ervaringen met het werk van de duizendpoot uit Hannover.

Wandelen door de registers

Mijn kennismaking met het werk van Schwitters vond plaats toen Chaim Levano de *Ursonate* reciteerde in een obscuur lokaal in Amsterdam. Een betere introductie kon ik mij niet wensen. Levano droeg het werk voor alsof hij het aan het improviseren was en ik herinner me nog dat ik hogelijk verbaasd was dat er een gepreciseerde partituur ten grondslag lag aan zijn declamatie. Later hoorde ik Schwitters' eigen uitvoering van dit werk en die vond ik een stuk saaier. Levano is binnen de opdracht van de partituur zijn eigen gang gegaan. Hij neemt soms vrij hoge tempi, wandelt prachtig door de registers van zijn stem en maakt soms schitterende crescendi over een enorme lengte. Daarbij speelt natuurlijk een rol dat hij een uitstekend pianist is. Maar hij is ook een natuurtalent op het gebied van kleinmechaniek en dat komt hem hier te stade. Levano maakt er een echte sonate van. Zijn spanningsboog omspant het werk in zijn geheel. Al zingt Levano nauwelijks, hij laat de sonate klinken als muziek. Schwitters' interpretatie heeft meer het karakter van een goed volgehouden ijzerenheinigheid. Hij reciteert droog, maar consequent. Ik vond het opwindend om beide vertolkingen naast elkaar te horen.

Overigens is het feit dat we beschikken over de interpretatie van Schwitters te danken aan het feit dat iemand bij de Westdeutsche Rundfunk in Keulen zo brutaal was een illegale kopie van deze opname te maken, die, zo hoorde ik, in Nederland is terechtgekomen. Toen men ver na Schwitters' dood op zoek ging naar dit geluidsdocument bij de WDR, was de opname zoek. De CD van de Ursonate, uitgesproken door Schwitters, is getrokken van de Nederlandse kopie.

Pamflet als voorstelling

Als executant kreeg ik met Schwitters te maken in september 1975, toen Levano in het Amsterdamse Shaffytheater een muziektheaterproduktie maakte van Schwitters'

pamflet *Aufruf*. Dit pamflet uit 1921 is een collage van teksten uit het onheilsbezwangerde Duitsland van na de Eerste Wereldoorlog. De ondertitel luidt: ‘Ein Epos’ maar het is eerder een tijdsdocument dan een verhaal. Het pamflet, door Schwitters uitgegeven in een typografische stilering, is een verhaspeling van onder meer politieke leuzen, interrupties op massabijeenkomsten, advertenties, blauwe knoop-teksten, citaten uit een braaf periodiekje voor Duitse maagden, fragmenten uit Schwitters' centrale gedicht ‘Anna Blume’. In de voorstelling van Levano werden al deze tekstcategorieën voorzien van een eigen klanklaag. De Anna Blume-tekst werd voorzien van een geile versie van de *Liebestraum* van Liszt, gespeeld door drie saxofonisten, de maagdenlectuur illustreerde ik zelf door met de kopstem onder orgelbegeleiding het *Ave Maria* van Gounod te zingen, de advertentietekst van de dierenarts werd begeleid door de ‘ting’ van een ouderwetse kassa en de nationalistische teksten werden vergezeld door Haydns huiveringwekkend mooie strijkkwartetversie van het Deutschlandlied, gespeeld door de strijkers van het Resistentie Orkest. In de oproerige stukken klonk een ‘Internationale’ van piccolo en saxen en kwam de Duitse keizer ter sprake dan zong het orkest meerstemmig het *Heil Dir im Siegerkranz* op de wijs van *God save the Queen.* Levano had voor de tekstblokken vier verschillende microfoons ter be-

schikking, zodat hij de tekst haast oneindig kon kleuren. Daarbij bediende een technicus vijf taperecorders en in de zaal zorgde de zanger/acteur Tabe Bas voor anarchistische interrupties.

Lang tevoren was Levano bij mij langs geweest met de partituur van zijn bewerking. Hij kwam om dramaturgische advies, want het was de eerste keer dat hij, van huis uit musicus, een grootschalig muziektheaterprojekt opzette. Het frappeerde mij dat voor het opwekken van zoveel anarchie een zo gedetailleerde partituur nodig was. Weer bleek dat hij vooral door zijn gefacetterde tekstvoordracht in staat was in het werk van Schwitters een spanningsboog aan te brengen die het werk in zijn glasheldere gelaagdheid tot een dramatische en muzikale eenheid smeedde. Alle voorstellingen van *Aufruf* waren uitverkocht.

Huwelijksperikelen

In 1989 wilden Levano en ik een stuk van Schwitters samen bewerken en regisseren. We selecteerden *Eine Stunde Aufenthalt*, een stuk met het karakter van een lange sketch over huwelijksperikelen. De korte inhoud is als volgt. Fritz die tegenover het station woont, krijgt bezoek van zijn zakenvriend Franz die een uurtje over heeft omdat de trein niet aansluit. Fritz vertelt zijn gast dat zijn vrouw Lina na het eerste jaar van hun huwelijk de dagelijkse gewoonte heeft aangenomen om urenlang uit het raam te staren naar het station in de verwachting dat daar de man zal verschijnen in wiens ban zij zal raken. Franz denkt dat Lina ziek is en probeert Fritz onderhand nieuwe gordijnen aan te smeren. Hij heeft monsters bij zich. Fritz zegt toe dat hij ze zal kopen, als Lina ze mooi vindt. Franz stelt een onderzoekje voor. Hij zal nog een keer het station uitkomen, aanbellen, zich voordoen als de langverwachte man, avances maken en Lina observeren.

In de tweede scène komt Lina de kamer binnen met de opnieuw gearriveerde Franz die meteen de gordijnen begint af te kraken. Lina begint al snel met kussen. Daarna zoekt ze gordijnen uit en zegt: ‘mijn huidige man moet ze nog betalen.’ Lina vindt dat ze beiden nu maar snel moeten scheiden. Ze blijkt op de hoogte te zijn van het feit dat Franz een toneelstukje opvoert, maar voor haar staat het als een paal boven water dat Franz de ware is en deze valt in haar armen. Fritz komt binnen en voelt nattigheid. ‘Is dit een spelletje of is het serieus?’, vraagt hij. Franz wil pas antwoord geven als de gordijnen betaald zijn. Dan vertelt hij dat het menens is tussen hem en Lina. Wat moet Fritz nu? ‘Trouw met mijn vrouw, dan is die ook weer onder de pannen,’ zegt Franz. Ze spreken af gevieren op huwelijksreis te gaan.

Dikkertje op loopfiets

Meestal is de samenvatting van een toneelstuk een stuk platter dan het stuk zelf. In dit geval kunnen we rustig zeggen dat het stuk nog platter is. Hoewel de dialoog voldoet aan een aantal eisen van het psychologisch teksttheater, is het in zijn compromisloze hardheid zeer geschikt om er een vergaande stilering op toe te passen.

Levano en ik lieten het stuk spelen als een keiharde *comedy* en doorschoten de tekst met allerlei citaten uit Schwitters' werk. De kamer was gesitueerd op een klein eilandje en in de vlakte daaromheen bewoog zich een kleine dikke Duits/Amerikaanse actrice voort op een loopdriewieler die onzichtbaar was onder haar rok. Deze vrouw lardeerde de handeling met lyrische citaten uit onder andere 'Anna Blume', in het Duits en het Engels. Als zij sprak, werd de handeling op het 'eilandje' onderbroken en gingen de acteurs daar over tot het maken van wuivende bewegingen. Lina komt pas in de tweede scène van het stuk aan bod, maar tijdens de eerste scène lieten wij haar rondwaren in het niemandsland, kijkend door een draagbaar raampje en daarbij fragmenten uit haar tekst in de volgende scène reciterend.

Een aantal keren lieten wij dit stuk dat wij *Een uur oponthoud met Anna Blume* hadden genoemd, volgen door nog een voorstelling: *Onderbroken lezing*. Daarin gaf een Duitse kunsthistoricus een inleiding op het werk van Schwitters. Hij werd telkens onderbroken door een zangeres die met begeleiding van een strijkorkest schlagers zong, of door de radio, of door een improviserende spreker die doorassocieerde op de tekst die het laatst geklonken had. Deze rol had ik op me genomen. Door middel van geheime lichtsignalen gaf Levano aan wie de beurt had.

Het malle schimmenspel

Wie het script van *Schattenspiel* openslaat wordt meteen gefrappeerd door de personenlijst:

Elena, *de juffrouw*
Laura, *de geachte van een man*
Friedrich, *de schepper van Laura*
Emil, *de andere man*, *vriend van Friedrich*
Lime, *de schaduw van Emil*

In dit schimmenspel worden schaduwen van een hoofd, een voet, een hand, een arm, een rok, een blouse en nog een voet bij elkaar gevoegd tot de schaduw van Laura. Ze stelt zich op Brechtiaanse wijze voor aan het publiek: 'Ik ben Laura, ik ben de gedachte van een man, ik ontsta uit de gedachten van een man.' Dan vraagt ze aan juffrouw Elena: 'Hoe heet jij?' en deze antwoordt: 'Ik bén, ik heet niet alleen, ik ben Elena.' Er ontstaat een vinnige discussie tussen de dames. Elena verzucht dat Laura's schepper geen aandacht besteedt aan haar. Laura antwoordt: 'Omdat jullie vrouwen voor verwende mannen niet mooi genoeg zijn.' Reden voor Elena om Laura door elkaar te schudden en de gedachte-vrouw valt in stukken op de grond. Dan komt Lime op, hij is iemands schaduw en hij heeft genoeg van zijn schaduwbestaan. Elena valt op hem en ze claimt hem meteen: 'Al heb je geen hart, ik vind je chic,' zegt ze. 'Moet een schaduw dan ook nog een hart hebben?' antwoordt Lime. Friedrich betreedt het toneel en hij herkent in Lime de schaduw en de omgekeerde lettervolgorde van zijn vriend Emil. Lime schiet op hem, maar mist. Emil krijgen we ook te zien, hij is doodongelukkig zonder schaduw. De plekken waar de schaduw afgebroken is, doen hem pijn. Elena vindt hem minstens zo aantrekkelijk als zijn schaduw, begeert hem ook zonder schaduw. Emil is nog niet weg of Laura komt op, achterna gezeten door Lime die iets met haar wil. Met beide dames in blikveld blijkt hij beide dames te begeren. Voor Lime zijn lusten kan botvieren komt Friedrich terug. Laura wordt in gedeelten weer één met haar schepper. Alleen haar voet blijft een los onderdeel. Lime en Elena storten zich op elkaar, Friedrich wil Elena's vrijpartij met Lime verhinderen door de schaduw dood te steken, maar dat wordt op het nippertje verhinderd door Emil die het op een accoordje gooit met zijn schaduw: samen zullen ze Elena beminnen. Hij duwt Lime op de grond en deze hecht zich weer als schaduw. Friedrich gaat besmuikt af met de voet van zijn gedachte Laura. Als Emil een kusje geeft aan Elena, klapt de schaduw even omhoog om mee te kussen.

Opvallend is de vormelijkheid waarmee de personen bij Schwitters met elkaar omgaan. Hun begroetingen zijn even sierlijk als archaïsch. Ondertussen streven ze rücksichtslos hun doel na: verliefd worden, haten, moordpogingen doen, hun schaduw, c.q. gedachte terugwinnen. Schwitters houdt zich verre van een morele ordening. Alle gevoelens zijn nevengeschikt zoals in dit stuk ook de schaduw, de gedachte en de drie mensen nevengeschikt zijn - want menselijk. Al delven de schaduw en de gedachte het onderspit, toch lijkt er een oplossing gevonden te zijn waarmee iedereen gelukkig is. Behalve Laura, want die is nu een geïncorporeerde gedachte zonder voet. Van mij hoeft niemand een interpretatie te verwachten van dit kristalheldere stukje. Graag zou ik de animatiefilmer zijn die een film maakt van deze acht scènes.

Rubber slangen warm aanbevolen

In het voorwoord van Band 4 van Kurt Schwitters, *Das literarische Werk* staat het nu volgende geschrift afgedrukt. Het gaat over Schwitters' eisen aan het Merztheater. Om greep te krijgen op deze tekst heb ik hem vertaald. Daarna heb ik getracht enkele van Schwitters' bedoelingen op te pikken uit de zee van ideeën.

Explicatie van de eisen die ik stel aan het Merztheater

Men plaatse immense vlakken, late ze uitlopen tot denkbare oneindigheid, beklede ze met kleur, verschuive ze dreigend en laat welven hun platte preutsheid. Men knakke en wentele de sluitstukken en kromme geperforeerde stukken van het niets oneindig aaneen. Vlakken met neiging tot gladheid overplakken. Men draaie lijnen beweging, heuse beweging stijgt heus touw van een draadvlechtsel. Vlammende lijnen, sluipende lijnen, plattende lijnen overgestoken. Men late lijnen met elkaar vechten en elkaar strelen in overvloedige tederheid. Punten moeten daartussen schitteren, zich aaneenrijgen en elkaar verwerkelijken tot lijn. Men buige de lijnen, knakke en knikke hoeken wurgend wervelt om een punt. In golven wervelende storm loeit voorbij een lijn, grijpbaar uit draad. Men kogele kogels lucht wervelend raken elkaar aan. Elkaar doordringend eenwording der vlakken. Kisten kantelen opwaarts, recht en scheef en beschilderd. Daarin klakhogehoeden verzinken doodgedrukt kisten

kasten. Men plaatse lijnen trekkend tekenen een net azureren. Netten omvatten vernauwen verzoeking van Antonius. Men late netten brandgolven en wegstromen in lijnen, verdichten in vlakken. Benatten de netten. Men late sluiers wapperen, flauwe vouwen vallen, men late watten druppelen en water sproeien. Lucht late men zacht en wit opschrikken door koolspitslampen van duizend kaars. Dan neme men wielen en assen, laat ze steigeren en laat ze zingen (Mangrove-restbestanden). Assen dansen midwiels rollen kogels vat. Tandwielen ruiken tanden, vinden een naaimachine, welke gaapt. Omhoogkurvend of weggedoken kopt de naaimachine zichzelf, de voeten naar boven. Men neme tandartsboormachine, vleesgehaktmolen, gleuftrekkers van de tram, autobussen en auto's, fietsen, tandems en hun bebanding, ook oorlogssurrogaatbanden en deformere ze. Men neme lichten en deformere ze rücksichtslos. Locomotieven late men op elkaar rijden, gordijnen en portieren late men spinnewebdraden met raamkozijnen dansen en versplintere jankend glas. Stoomketels brenge men tot ontploffing ter productie van spoorwegstoom. Men neme onderjurken en andere soortgelijke zaken, schoenen en haarstukjes, ook schaatsen en werpe ze op precies de juiste plek waar ze horen en natuurlijk precies op tijd. Wat mij betreft neme men ook voetangels, van zelf afgaande geweren, helse machines, de blikvis en de trechter, alles natuurlijk in artistiek gedeformeerde toestand. Rubber slangen worden warm aanbevolen. Men neme heel even alles uit het haarnetje van de deftige dame inclusief de schroef van de imperator, altijd natuurlijk conform de maatvoering die het werk verlangt.

> *Mensen zelf kunnen ook gebruikt worden.*
> *Mensen zelf kunnen op coulissen gebonden worden.*
> *Mensen zelf kunnen ook actief optreden, zelfs in hun dagelijks situatie,*
> *tweebenig spreken, zelfs in zinnen die hout snijden.*

Nu beginne men de materialen aan elkaar uit te huwelijken. Men late b.v. het tafelzeil trouwen met de Stichting Eigen Haard, de lantaarnknecht late men een relatie aangaan met het huwelijk tussen Anna Blume en de kamertoon a. De kogel geve men te vreten aan het vlak en een gerafelde hoek late men vernietigen door een koolspitslichtbundel van 22.000 kaars. Men late de mensen op hun handen lopen en op hun voeten een hoed dragen, zoals Anna Blume (Katarakten). Men spuit schuim.

En nu begint de gloed der muzikale drenking. Orgels zingen achter de coulissen en zeggen: 'jam, jam'. De naaimachine ratelt naar voren. Iemand in de ene coulisse zegt: 'bah'. Iemand anders komt plotseling op en zegt: 'ik ben stom.' (Nadruk verboden). Knielt omgekeerd een geestelijke daartussen en roept en bidt luid: 'O genade krioelt verbazing hallelujah jongen, jongen trouwt druppeltje water.' Een waterleiding druppelt ongeremd eentonig. 8. Pauken en fluiten bliksemen dood en een tramconducteursfluitje licht fel op. De man in de ene coulisse stroomt een straal ijskoud water over zijn rug in een teil. Daarbij zingt hij cis d, dis es, het arbeiderslied in zijn geheel. Onder de teil heeft men een gasvlam aangestoken om het water te koken en een vioolmelodie schemert naar binnen, zuiver en meisjesachtig. Een sluier pakt de breedte in de breedte. Diep donkerrood kookt het midden gloed. Het ruist zacht. Aanzwellen lange zucht violen en oplossen. Licht verdonkert toneel, ook de naaimachine is donker.

Zelfverwerkelijking van de punt

Het eerste stukje van deze tekst lijkt de beschrijving van een typische Merzbau met zijn weglopende vlakken, zijn welvingen, zijn gaten en zijn perspectifische manipulaties. Daarna gaat Schwitters in op het lijnenspel. Hij geeft de lijnen een materiaalkenmerk (touw, draad) en vervolgens menselijke eigenschappen, want de lijnen strelen elkaar in tederheid. Waar het meetkundeboekje nog gortdroog constateert dat ‘een lijn een verzameling van punten is’, zegt Schwitters dat punten zich moeten verwerkelijken tot lijn. De ultieme zelfverwerkelijking van de punt! Dan worden de lijnen geknikt en geknakt, anders gezegd: als door mensenhand gedestrueerd, scharnierend op een punt. De storm, een kracht van buiten, raast voorbij en herstelt de lijn. Dan worden er kogels gekogeld. Kogels zien eruit als grote punten, een meetkundige onbestaanbaarheid, en in een draaiing sluiten ze zich aaneen tot vlakken waaruit weer kisten ontstaan met daarin de *chapeaux clâques*, het vrolijke hoofddeksel, maar ook een goochelaarsattribuut, verzinken. Afscheid van de flauwekul? Dan vormen lijnen zich tot netten en wat erin verstrikt raakt, is niet Antonius van Padua, de patroon van de gevonden voorwerpen, maar Antonius de kluizenaar, die tegen de verzoeking van de Satan vocht in de woestijn. De netten worden weer omgevormd tot lijnen en tot vlakken. Watten druppelen. Is daarmee de druppel tot stilstand gebracht? De koolspitslamp, de felste schijnwerper van vóór de oorlog, overrompelt de witte

zachte lucht. Anders gezegd: de lucht die voor het branden van de koolspits verbruikt wordt, loopt ook de kans beschenen te worden.

Dan heeft Schwitters even genoeg van geometrie en texturen en presenteert hij allerhande mechanische attributen, zoals wielen, assen, complete machines en vervoermiddelen en onderdelen daarvan. De komst van de mens wordt voorafgegaan door onderjurken, schoenen en haarstukjes. Ook overdrachtelijke zaken, voetangels bij voorbeeld, worden ingeschakeld. Ondertussen moet het toneel behoorlijk vol zijn. De auteur onderkent dat probleem en zegt: alles natuurlijk conform de maatvoering die het werk verlangt. Zou de mens aan de beurt komen? Mensen *kunnen* worden ingeschakeld, stelt de auteur. Ze zijn dus niet echt nodig. Ze kunnen deel uitmaken van de coulissen en eventueel, in hun doordeweekse setting, tweebenig spreken en zelfs iets verstandigs zeggen. Het klinkt niet erg uitnodigend.

Daarna wordt de auteur een huwelijksmakelaar tussen objecten, personen, instellingen en wis- en natuurkundige fenomenen. Het lijkt het begin van de handeling, zeker wanneer Schwitters zijn eigen creatie-en-muze Anna Blume wil uithuwelijken aan de kamertoon a, een van de standaarden voor toonhoogte. Ook voor de geometrische elementen is er enige ruimte voor interactie en voor mensen is er bewegingsvrijheid op het toneel, zij het binnen de beperkingen die geformuleerd worden in het gedicht ‘Anna Blume’.

Dan is het tijd voor een geluidsdecor. Orgels klinken *offstage*, we horen de naaimachine ratelen, we horen druppelgeluiden. Iemand zegt ‘bah’, iemand anders ‘ik ben dom’ en er staat tussen haakjes achter: nadruk verboden. Dat kan slaan op het auteursrecht, maar de auteur kan er ook mee bedoelen dat er zonder nadruk gesproken moet worden. Het cijfer 8 verschijnt - mogelijk een citaat uit een van Schwitters' cijfergedichten. Een man die gekoeld wordt door een waterstraal zingt een compleet arbeiderslied dat bestaat uit vier tonen; eigenlijk uit drie want de derde en vierde toon zijn anharmonisch - op de piano is dat dezelfde toon. Een fluitje licht op, een vioolmelodie schemert - misschien komt het door de bizarre huwelijken die eerder gesloten zijn dat muziekinstrumenten de lichteffecten verzorgen. Ten slotte wordt het toneel met licht verduisterd. Dat is een doordenkertje.

Het ideale medium

Schwitters spreekt van een explicatie (*Erklärung*) van eisen. Je zou het met meer recht een pakket van eisen van eisen kunnen noemen. Het past prachtig in de stroom van pamfletten en manifesten in het begin van deze eeuw, die de geboorte van nieuwe theatervormen aankondigden en waar afgerekend werd met het psychologische teksttheater dat met ijzeren banden vast zat aan literatuur en muziek. Maar Schwitters' tekst is extra interessant omdat het geen leerstellig manifest is, maar een script voor een voorstelling. Toen ik die tekst voor het eerst las, voelde ik me deelgenoot van een prachtige hallucinatie. Ik voelde me alsof ik op een heel creatieve manier *stoned* was. Al lezende realiseerde ik mij ook dat we tegenwoordig de ideale middelen hebben om Schwitters' partituur te realiseren. Ik ben een geregelde bezoeker van het jaarlijkse World Wide Video Festival in Den Haag en als zodanig volg ik de ontwikkeling van een legertje videasten uit binnen- en buitenland. Bijna alle effecten

die Schwitters opsomt, zijn ideaal realiseerbaar met elektronische media. Eigenlijk beschrijft de auteur een videoclip *avant la lettre.* Ik weet dat er in Duitsland kunstenaars zijn geweest die op basis van deze ‘Explicaties’ een *happening* hebben gemaakt. Misschien was het wel een prachtige vertoning maar ik ben veel nieuwsgieriger naar de interpretatie van een videokunstenaar.

Annelies Passchier
De reiniging

10 juni

LAK AAN ALLES

Als op het Leidseplein...

Hij heeft een reet alsof ze er een betonmolen in hebben leeg gestort. Zijn kop is net zo vierkant, evenals zijn korte romp. Zelfs de boodschappentas op wieltjes vertoont een kubusvorm. Maar het is niet genoeg. Het is nooit genoeg. Terwijl hij het plein over dribbelt, leegt hij een blikje sap in zijn keel. Als hij een afvalbak passeert, werpt hij het lege blik met een boog richting gat. Mis. Het klettert op de grond. Hij kijkt niet op of om en verdwijnt tussen de mensen. Wat mededogen! Ze moeten hem bij de volgende dijkdoorbraak met zijn kont in het grootste gat zetten. En niks geen Hansje Brinker hagiografie, maar gewoon: laten ontbinden en vergeten. Dat duurt al lang genoeg.

Kus, Frans

De laatste jaren ontving ik regelmatig post van mijn oom Frans. Het waren niet zozeer brieven, maar eerder impressies, gedachtenkronkels, die hij blijkbaar toch gelezen wilde hebben. Een dagboek is niets voor mij, liet hij zich ooit ontvallen, dan neem ik de moeite niet om voluit te gaan. Dagboekschrijven ervaar ik als de veruiterlijking van de binnenkant van mijn schedel zonder dat ik er verder greep op krijg, terwijl het wel het gevaar met zich meebrengt dat het een eigen leven gaat leiden buiten mij om. Als ik schrijf, is het altijd aan iemand.

Oom Frans was groot, charmant, vrijgevig en gebroken. Het grootste deel van zijn leven was hij toneelrecensent. Maar ik vermoed dat hij het liefst schrijver of acteur was geweest. Het is er om een of andere reden nooit van gekomen. Of dat hem gebroken heeft, is iets waar ik nog steeds niet achter ben. Eerlijk gezegd denk ik het niet, al zou ik niet kunnen aangeven waarop ik dat baseer.

Nu hij dood is, kijk ik met verbazing naar het pak papier dat hij mij de laatste jaren heeft toegezonden. Zijn zendingen vond ik destijds heel vanzelfsprekend. Nooit heb ik me afgevraagd waarom hij juist mij als klankbord koos. Want erg klinken deed ik niet, zelfs de echo's waren op de vingers van een hand te tellen. Ik studeerde in die tijd en had het druk met het uitvinden van van alles en nog wat. Maar de belangrijkste oorzaak van mijn bescheiden respons was waarschijnlijk dat ik onder de indruk was van zijn notities en moest toegeven dat ik het daar meestal niet zo gauw van terug had. Het waren de jaren dat ik er nog op uit was mij te onderscheiden. Ik moest altijd zo nodig over iets of iemand heen. Als ik daartoe geen kans zag, dan hield ik mij stil en broedde, meestal kwaadaardig. Oom Frans woonde te ver weg om kwaadaardigheid op te roepen, zodat ik alle ruimte had om te fantaseren over zijn wel en wee. Hij was een figuur aan de horizon - vertrouwd als baken maar

onaanraakbaar. De paar keer dat ik wel reageerde, wist ik dat het raak was. En Oom Frans liet dat altijd onmiddellijk blijken: 'Briljant! Write me more!' De laatste keer dat ik hem ontmoette, zinspeelde hij er nog op: 'Soms lijk je toch verdomd op je moeder, Jo! Je slikt teveel in. Dat jaagt je op. Niemand kan alleen maar oppotten in het leven, verzamelen. Je moet ook kunnen verteren, verbranden. Dat geldt voor de liefde (hij begreep absoluut niet hoe het mogelijk was dat ik na mijn laatste grote liefde al drie jaar geen mens meer had aangeraakt), voor de kennis, de ervaringen en herinneringen. Je moet ermee aan de gang, anders wordt het een stinkende janboel.'

Opnieuw lees ik zijn kleine stukjes, die hij me meestal zonder verder commentaar opstuurde. Het waren vooral ergernissen die hem in de pen deden klimmen. Al waren er uitzonderingen, ik herinner me opeens die twee dames in de tram. Ik besluit de verzameling te sorteren en de laatste maanden, waarin oom Frans zeer productief was geweest, nog eens door te lezen.

> Enkele uren voor zijn executie in het Amerikaanse McAlester is de wegens moord ter dood veroordeelde Robert Brecheen (40) bewusteloos in zijn dodencel aangetroffen. Hij had geprobeerd zich met een overdosis kalmerende middelen van het leven te beroven. Brecheen werd in allerijl naar het ziekenhuis gebracht waar zijn maag werd leeggepompt. Enige tijd later werd hij door de artsen geschikt voor executie bevonden en vrijdagochtend met een dodelijke injectie om het leven gebracht. De gevangenisdirectie: 'Natuurlijk schuilt hierin een zekere ironie, maar wij zijn gebonden door de wet, de wet die hij schond.' Een veroordeelde moet zijn executie bewust ondergaan.

27 juli

Hoe zal ik het zeggen? Het passeert soms in de nacht, als ik weinig gegeten heb en de slaap mij niet kan overweldigen, dan sluipt het langs, op kousevoeten...

31 juli

Dat ik nog leef, na al die jaren, ik kan het niet geloven. Ik weet nog dat ze tegen me zei: op een dag zul je je erover verbazen, zul je het ongelofelijk vinden dat je nog ademt, zweet, beweegt. Nu kun je je dat nog niet voorstellen, maar op een dag zul je volkomen onverwacht de dood in de ogen zien en beseffen... Je zult zien hoe hij zich als een luie panter uitstrekt in de geparkeerde auto's langs de stoeprand, je zult hem zien voortsnellen tussen de voortdenderende kolossen op de snelweg, je hoort hem ritselen in de struiken van het park, je zult hem als een pluche bol voor je uit zien rollen de steile trap af... Zoiets zei ze tegen me. Ik was nog een jongen en zat naast haar op de voorbank. Mijn moeder reed de bestelbus, we deden de wekelijkse ronde langs de klanten. Ze rookte een sigaret. Hoewel ze tegen me sprak, was het net of ik niet naast haar zat, zo was ze in zichzelf verzonken. Hoe oud was ik toen? Een jaar of tien? Dan was zij tegen de veertig. Ze moet in die dagen iets gezien hebben dat verwant was aan wat mij de laatste tijd steeds vaker overkomt: een weekmakende ontroering over de kwetsbaarheid van dingen, van mensen. Het is een gevoeligheid die lijkt op de gevoeligheid die je ontwikkelt ten tijde van een hevige verliefdheid. Maar is het dan de begeerte die je leidt, deze beroering heeft meer te maken met het besef van vergankelijkheid. Nu ik een oude lul ben, dringt het pas tot me door hoe eenmalig alles in het leven is. Eeuwig en eenmalig. Eeuwig in de herhaling van patronen en fenomenen, uniek in de verschijningsvorm. Soms denk ik met spijt terug aan de tijd dat het grootste deel van het leven om me heen me onverschillig liet. Of kan ik beter zeggen: dat ik de meeste zaken als vanzelfsprekend ervoer. Met het ouder worden is het vertrouwen dat alles blijft zoals het is verdwenen, en met dat vertrouwen verdween ook het verlangen naar eeuwige liefde en vriendschap.

Misschien is dat besef wel het zogenaamde verlies van de onschuld, die dus niet per definitie kinderlijk is, ik moest de vijftig passeren om het mee te maken; misschien is dit wel om het eens ouderwets uit te drukken de essentie van de zondeval - Adam en Eva verloren tenslotte hun onschuld en daarmee een eeuwigdurend verblijf in het paradijs op het moment dat zij gegeten hadden van de boom der kennis des goeds en des kwaads.

Vergeet de roes, Jo, grijp de zaken bij hun lurven. Alleen dan zul je de eenmaligheid van de dingen om je heen begrijpen en de vaste patronen leren herkennen waarin zij zich voordoen.

Sculptuur van kadavers, onder de titel ‘Fucking, two Watching’

23 augustus

En zij beantwoordt al onze dromen: ze rijdt op een motor, ze draagt een mini-jurkje. Ze rijdt op haar motor in een mini-jurkje en op haar blonde krullen rust een zwarte helm. Zij is onze droom. Zo zijn wij 's nachts als we over de sidderende wegen voortgaan in vliegende vaart, de zware machine tussen onze benen...

> Langdurig werkloze, grote, brede, lelijke, bedreigend overkomende, weing flexibele DTP'er van 41 jaren oud...'
> 'Mama, da steht ein Mann.'
> 'Ja.'
> 'Mama, da steht ein Mann.'
> 'Ja.'
> 'Mama, da steht ein Mann.'
> ...

6 september.

Verleden maand leende ik een dichtbundel uit aan een bekende hier uit het dorp. Het gesprek kwam op een avond op de bewuste dichter en de man wilde graag eens iets van hem lezen. De volgende dag leende ik hem mijn bundel.

Deze week zag ik hem weer tijdens het biljarten. Zonder een woord te zeggen legt hij een nieuw exemplaar van het boekje voor me neer. Een bijzondere band had ik niet met die dichter noch met het bundeltje zelf, maar toch voelde ik me diep gekwetst. Het was alsof iets me was afgenomen, nee, afgekocht. Wat me vooral stoorde was de vanzelfsprekendheid van zijn gebaar: hier hoeven we verder geen woorden aan vuil te maken, en het daarmee gepaard gaande gemak waarmee het een door het ander vervangen werd. Ik haat deze nonchalance.

De nieuwe bundel heb ik hem teruggegeven met het

verzoek deze om te ruilen voor mijn oude exemplaar. De finesse van mijn verzoek ontging hem, ik zag aan zijn houding dat hij het maar gedoe vond. Hij begreep niet wat mij bewoog en na dit incident wist ik zeker dat ik hem dat ook nooit zou kunnen uitleggen. Gelukkig zijn de biljartregels eenduidiger van aard. Mijn bundel staat weer op de plank. Over de omslag loopt een brede vouw.

> Enkele uren voor zijn executie is de wegens moord ter dood veroordeelde bewusteloos in zijn dodencel aangetroffen. Hij werd in allerijl naar het ziekenhuis gebracht waar zijn maag werd leeggepompt. Enige tijd later werd hij door de artsen geschikt voor executie bevonden en om het leven gebracht. De gevangenisdirectie: ‘Natuurlijk schuilt hierin een zekere ironie, maar wij zijn gebonden door de wet, de wet die hij schond.’ Een veroordeelde moet zijn executie bewust ondergaan.

10 september

Op een dag kreeg een employé van de VN opdracht om een perscommuniqué op te stellen. Op de Balkan waren grootscheepse deportaties gaande van hele bevolkingsgroepen en het was aan de VN om daar een humanitair accent aan te geven. De employé keek uit het raam van zijn kantoor op de achtste verdieping in New York en zag de krioelende massa in het stratenraster. Hij was blij dat hij daar voor de rest van de dag boven verheven was en het verbaasde hem dat hij 's ochtends en 's avonds zijn weg wist te vinden door die menigte. Vooral in de overvolle metrostations kreeg hij het vaak benauwd. Hij hield niet meer van de straat. De mensen stonken, ze praatten te hard, hadden een te grote bek. Er waren er veel te veel. Het was jammer dat je er nooit eens een bezem door kon halen. Schoonmaken, ging het door zijn hoofd, raggen en ragen. Schoonmaak. Het woord dat hij zocht. Snel liep hij naar zijn bureau en staarde naar de aanhef van het perscommuniqué op het beeldscherm. Was het dat niet in feite, wat ze daar deden op de Balkan? Ze hadden genoeg van elkaar en ruimden de zaak eens een beetje op. Deporteren was zo Duits. Dit paste meer in het VN-jargon, het had een wat minder definitieve lading. Alsof het toch ergens goed voor was. Het woord had ook iets fris. Maar hij kon er niet om heen aan te geven dat het om bevoldingsgroepen ging. De zinsnede ‘schoonmaak van de bevolking’ of ‘zuivering van de bevolking’ klonk alweer veel negatiever. Beter kon hij hier een wat abstracter woord kiezen, een woord dat niet onmiddellijk met allerlei sentimenten, of waren het emoties, samenhing. Hij bladerde in het dikke woordenboek om op ideeën te komen. Keek bij volkenkunde. Bij etnisch werd als voorbeeld genoemd: etnische verschillen. Dat was het: het ging om verschillen. De een wilde zich niet meer mengen met de ander, wilde toch een eigen parochie - het was een etnische schoonmaak die daar op de Balkan gaande was. Trots stelde hij het perscommuniqué op en stuurde het met de E-mail naar zijn chef. Nog geen vijf minuten later ging de telefoon: an excellent job. Ze hadden met de handen in het haar gezeten; elke omschrijving die ze bedachten tartte wel een van de partijen. Maar

dit was prima - neutraal met een positieve nawerking. Precies wat de VN wilde uitstralen.

Goed gehumeurd ging hij op weg naar huis. Onderweg kon hij het niet laten om als spelletje zijn medeforensen in te delen naar ras, kleur, kleding. Nu hij er zo op lette, trof het hem op hoeveel kenmerken je mensen kon selecteren en classificeren. Daar hoefde je helemaal de grens niet voor over. In deze stad moest iedereen zich als een kat in een vreemd pakhuis voelen. De stad is een smeltkroes van culturen leerde hij op school. Uit de mond van juffrouw Eileen had het als iets begerenswaardig geklonken, als een plek waar je eindelijk jezelf, waar je eindelijk vrij kon zijn. Gek dat die woorden hem meteen weer te binnen schoten. Het leken wel fossielen uit een andere tijd. Hij had ze in geen jaren meer gebruikt.

Die avond werd het perscommuniqué door alle grote persbureau's ter wereld min of meer integraal uitgezonden. Zijn vondst werd in de meeste gevallen onvertaald gelaten - ethnic cleansing. In de Webster's was het nog niet te vinden, maar in de volgende editie zou dat zeker het geval zijn.

> Bedreigend overkomende, weinig flexibele DTP'er van 41 jaren oud, met 17 jaar ervaring in de grafische branche...

13 september

IK BEGRIJP HET NIET, ZE WIL STEEDS WAT ANDERS

(twee dames in de tram)

A: ‘Zit ik mooi met dat geval...’

B: ‘Ik dacht het meteen...’

A: ‘Die kan ik toch niet kwijt ...Dat weet ze toch...’

B: ‘Ik dacht het meteen... In onze huizen... Waar laat je zoiets’

A: ‘Je komt er niet langs... Veel te groot... En dat flessie krijg ik niet open’

Lachen.

B: ‘Leuk, cadeautjes krijgen...’

A: ‘'k Heb aan de hals staan draaien... Geen beweging in te krijgen... 't Is een mooi flessie...’

B: ‘Misschien even onder de warme kraan...’

A: ‘Dat heeft ze altijd al gehad... Altijd wat anders willen... Niet dat ie niet mooi is...’

B: ‘Dat zei ik meteen: ‘Hij is prachtig... Maar waar laat je het... Met die gele bloemen onderaan... Ze weet wel wat ze geeft...’

A: ‘Altijd al gehad... Het kan niet gek genoeg zijn, als het maar anders is dan de anderen... Maar nadenken, ho maar... Tuurlijk vinden wij zoiets ook mooi...

B: ‘Maar in onze huizen... Als je nou ruim woont...’

A: ‘In een grote kamer staat hij prachtig... Komt ie uit, hè... Ze denken niet na.’

B: ‘En ze gaan weer... Denk maar niet dat ze zich nog één seconde afvragen wat je aan moet met zo'n joekel...’

A: ‘'t Is aardig bedoeld... Maar 't is altijd hetzelfde liedje... Als het maar anders is... Weet je nog die keer met die kanten slip...’

Proesten.

B: ‘En de hele kamer zat vol...’

Dubbel.

A: ‘En ik sta daar maar...’

B: ‘Het idee...’

A: (nahikkend) ‘Hier mam, voor jou...’

Ze stappen uit.

> De gevangenisdirectie: ‘Natuurlijk schuilt hierin een zekere ironie, maar wij zijn gebonden door de wet, de wet die hij schond. Een veroordeelde moet zijn executie bewust ondergaan.’
> Langdurig werkloze, grote, brede, lelijke, bedreigend overkomende, weing flexibele DTP'er van 41 jaren oud, met 17 jaar ervaring in de grafische branche, zoekt werk.

20 september

Mijn naam is Martijn van de Beerput. Van beroep: beeldend kunstenaar. Maar misschien zou ik me net zo goed installateur kunnen noemen. Al doet dat me weer erg denken aan etaleur. Maar ach, doe ik eigenlijk zoveel anders? Ook mijn creaties zijn achter glas te bewonderen.

Van de Beerput. Niet echt een naam die tot de verbeelding spreekt. De aandacht trekt hij wel. Ik heb hem gehouden als geuzennaam. Met mijn werkelijke naam, Beerepoot, kwam ik ook niet veel verder. Martijn Beerput, een associatie op een

kinderfeestje, lang geleden, waar hij tot grote hilariteit van de aanwezige jongetjes werd geopperd.

Van mijn vader moest ik ze op de bek slaan als ze me zo noemden. Maar daar was ik - o, toeval - te schijterig voor. Wel oogstte ik succes als ik mijn naam eer aandeed en iets uitvrat waar ze eigenlijk van over hun nek gingen.

Op een dag stal ik onderweg een kip. Verstopt in mijn schooltas wist ik hem de school binnen te brengen. Tijdens de pauze gaf ik mijn vriend Paultje een gulden voor het vasthouden van het beest. De kinderen stonden gillend en kirrend om ons heen. Ik moest snel zijn anders zouden meester en juf al buiten zijn. Vlug haalde ik uit met de kleine vlijmscherpe bijl en de kop van de kip viel op de grond, meteen gevolgd door een guts bloed. De kinderen deinsden gillend achteruit. ‘Laat los, laat los...,’ gilde ik tegen Paultje. Daar snelde de kip zonder kop over het schoolplein. Een week lang mocht ik niet op school komen en de rest van het schooljaar moest ik altijd voordat ik het gebouw binnenging de inhoud van mijn tas laten zien.

Bah.

De inleving brengt me niet verder.

Volgende keer beter.

Je Frans

> KADAVERS VAN DAMIEN HIRST NIET NAAR NEW YORK. Hirst wilde onder de titel ‘Fucking, two Watching’ laten zien hoe de kadavers van een koe en een stier in een glazen tank door middel van een hydraulische installatie copuleren.
> Hirst, het ‘enfant terrible’ van de Britse beeldende kunst in Engeland, betrekt zijn kadavers van een abottoir in Surrey. Zijn sculpturen zijn zeer gewild bij Britse collectioneurs (vraagprijs: fl. 20.000 - fl. 300.000)

22 september

Gisteren sloop het luipaard langs de bomen in de berm, ik zag zijn huid glimmen in mijn ooghoeken toen we langsreden. Ik gaf vol gas. Even later zat hij grijnzend op de bumper van een tegenligger, stak nog net zijn poot niet op.

23 september

K = Kunstenaar
J = Journalist
(gebaseerd op artikel in Trouw 8-8-1995 over 'Death equals Life', onderdeel van de expositie Territoria op het multimedia-festival Triple X)

K: Het gaat mij om de inhoud van mijn werk. Mijn visie op het leven na de dood roept heftige discussies op.

J: De mensen gaan over hun nek.

K: Geur maakt niet vaak onderdeel uit van beeldende kunst. Zeker lijkgeur niet. Natuurlijk roept die afwijzende reacties op. Dat is ook precies haar functie in de natuur. Wij merken daar alleen niks van omdat het rottingsproces onder de grond plaatsvindt.

J: U wilt dat zichbaar maken, maar u maakt het dragelijker door een afzuiginstallatie te gebruiken en sinds gisteren bent u ook met lysol in de weer.

K: Het is niet de bedoeling dat het publiek door die stank wegblijft. Ik ben beeldend kunstenaar, ik stel ten toon.

J: Is uw uitgangspunt niet reeds zeer wijd verbreid: uit stof zijt gij geboren, tot stof zult gij wederkeren.

K: De bijbel. Allemaal metafysica. Ik wil de vragen over leven en dood fundamenteel aan de orde stellen. Vragen waarop ook de biologie, de filosofie en de biochemie geen antwoord hebben. Ik houd het erop dat het leven voortduurt na de dood. Het rottingsproces van deze hond is het bewijs, net als het bloed onder glas dat ik hier ook laat zien. Het is dood, maar het leeft wel door.

J: U neemt voor uw demonstratie een dode hond. Maar wat was er gebeurd als er een babylijkje was gepresenteerd. Om maar het grofste voorbeeld te nemen dat ik kan verzinnen. Dan had Nederland toch op zijn kop gestaan? Blijkbaar stellen we de mens op een hoger niveau dan het het dier.

K: Het tonen van een babylijkje is emotioneel veel zwaarder. Maar in voormalig Joegoslavië liggen ze ook in een afschuwelijke toestand op straat. Dat is de keiharde werkelijkheid, dus moeten we daar niet al te hypocriet over doen. Theoretisch had ik daar ook voor kunnen kiezen. Alleen ben ik daar emotioneel nog niet aan toe.

Mijn doorschouwing van wat hier nu eigenlijk door K. gezegd wordt, vooral aan het slot, wil niet vlotten. Maar al mijn haren staan overeind. Weet je, Jo, het doet me vreemd genoeg denken aan een scène uit *Coup de Torchon* van Bernard Tavernier, waarin twee blanke pooiers in Mombassa (het is 1939) als tijdverdrijf hun geweren leegschieten op voorbijdrijvende zwarte lijken, die naar oud gebruik in de rivier werden begraven. Het meeste plezier beleven ze aan het aan flarden schieten van een hoofd. Daar toasten ze op. Als de hoofdpersoon van de film, de politiecommissaris, hen wijst op het ritueel waarmee deze lijken te water zijn gelaten door de nabestaanden, wordt hij geschoffeerd en uitgelachen.

Dit was het laatste stuk dat ik van oom Frans ontving. Een beetje mies zit ik voor de tafel en loop even later naar de keuken om wat water te drinken. Een kwartier later zit ik achter de pc en schrijf:

Martijn van de Beerput = B
Oom Frans = F

B: Het gaat mij om de inhoud van mijn werk.
F: Ah, ja, dat is ditmaal toch een twee jaar dode hond die drijft in zijn ontbindingsvocht.
B: Het gaat me om de kijk op het leven na de dood. Daar zien we toch nooit iets van? Verbrand of begraven. Een steen erop of de as in een pot. Klaar is Kees. Alsof er niks meer gebeurt na die zogenaamde dood.
F: In het zweet uws aanschijns zult gij brood eten, totdat gij tot de aarde wederkeert, dewijl gij daaruit genomen zijt; want gij zijt stof, en gij zult tot stof wederkeren. Niks nieuws onder de zon. Wat is, denkt u, de functie van het begrafenisritueel? Beesten kennen dat niet, maar doordat de kadavers aan de open lucht blootstaan, rotten ze snel weg. Als ze al niet door aasvreters worden kaal gekloven. Wat u hier etaleert heeft minder met de cyclus van de natuur te maken dan de gangbare begrafenisrituelen. U conserveert het lijk in feite, houdt het bij wijze van spreken in leven. Ik ben bang dat u hoopt, zo niet gelooft dat uit deze ondragelijke stank nieuw volwaardig leven zal voortkomen. Wat verwacht u dat er uit dit stinkende hondelijkje tevoorschijn komt? Een andere hond? De nieuwe mens? Een wonderbaarlijk nieuwe microbe?
B: [enthousiast] Ach, nee, geen wereldwonder, maar het leeft wel! Kijk maar. Het krioelt. Het stinkt, het dampt. Zoiets zie je toch nooit meer. De dood is uitgebannen in onze maatschappij.
F: Er sterven anders dagelijks mensen.
B: Thuis of in een ziekenhuisbed. Zelden in het openbaar.

F: U verlangt naar oorlog, naar eigen richting. U wilt bloed zien op straat.

B: Geen groter pacifist dan Van de Beerput, beeldend kunstenaar.

F: U ziet er uit als een weldoorvoede apotheker. Waarom draagt u een witte jas? Hoeveel subsidie heeft u voor deze installatie gekregen? Had dat geld niet beter meteen naar de Balkan gestuurd kunnen worden, als u zo begaan bent met het lot van de mensen daar?

B: U draaft door en slaat bovendien een flauwe toon aan. Als je zo gaat redeneren kun je alle kunstsubsidies wel opheffen en die gelden in één keer overmaken naar het ministerie van noodhulp. Dat is toch een uitzichtloze weg. Elke maatschappij heeft haar kunstenaars nodig, als ventiel, als geweten, als denktank zo u wilt.

F: De enkele keren dat ik het woord denktank heb horen vallen, ging het over de noden van Joop van den Ende en John de Mol die naarstig op zoek waren naar nieuwe programmaformules. Zoals het woord al aangeeft: een dodelijke manier van denken. Heeft ook niets te maken met uw semi-religieuze pogingen het dode weer tot leven te wekken. Eigenlijk komt uw installatie mij nogal New Age-achtig voor. U zult geen last hebben van gebrek aan belangstelling. Bovendien overschrijdt u een taboe.

B: Juist! Het aftasten van grenzen. Hè, hè...

Daar heeft deze Beerput me toch tuk. Vandaag besefte ik opeens dat de hobbels in het asfalt van onze straat, waar ik altijd gedachteloos overheen fiets, niet zomaar hobbels zijn maar worden veroorzaakt door de wegkronkelende wortels van de grote bomen. Die gedachte maakt de wereld weer vloeibaar - het gestolde asfalt dat slechts tijdelijk een weg biedt maar op den duur niet bestand is tegen het gewelddadige leven dat het aan het oog onttrekt. Zo zijn wij ook - stollingen, momentopnamen van een roerig geheel dat zich deelt en heelt, dat zich opent en sluit, een armzalig gat dat spreken wil. Waarom weet het zichzelf niet het zwijgen op te leggen, eeuwig te zijn en vreedzaam? Nee. Het wil leven, het wil voort, ondanks zichzelf. Het pleegt verraad, het moordt, het neemt het woord. Hoort.

HO.

HO-Havermout. Na zesentwintig jaar eindelijk weer eens een bord havermout gegeten. Heerlijk. Laat de instructies op het pak voor wat ze zijn (voer voor leden van de groene knoop) en bereidt het als toen: kwartiertje doorkoken en flink suiker. Mimi wil geen HO terwijl ze best een extra kilootje kan hebben. Mimi stopt haar vinger in de brij en steekt die recht omhoog voor haar neus. Niks aanlokkelijk. Ze trekt de vinger schoon over het houten plateau en wijst naar de rijpe perzik even verder.

Dagmenu van een 13-jarige in 1967 (Zuid-Holland, omgeving Den Haag, modaal gezinsinkomen, luchtig gereformeerd):

ontbijt: glas sinasappelsap, 1 Bolletje beschuit met suiker, 1 bruine boterham met kaas, 1 bruine boterham met appelstroop.

lunch: (mee in plastic boterhamzakjes) 4 bruine boterhammen - 2 met kaas, 2 met vleeswaar. 1 appel.

avondeten: 1 gehaktbal, 4 gekookte aardappelen, 2 opscheplepels andijvie, 2 eetlepels zelfgemaakte appelmoes, een lepel jus. Toe: 1 diep bord HO met een schep suiker.

Desalniettemin aantrekkelijk. De verpleegster die bloed prikt vertelt dat ze een body heeft van dezelfde stof als mijn jak. Haar body is wijnrood, mijn jak mosgroen. Mijn jak doet me altijd denken aan de jurk van de zwangere mevrouw Arnolfini. Ook ik ben zwanger. Destijds toen ik het jak kocht was er de wens om het te zijn. Als ik het droeg, liep ik altijd een beetje wijdbeens. De verpleegster gebruikt haar body ook om te zwemmen. Ze kijkt me stralend aan als ze dat zegt. Wat moet ik? Had zij haar wijnrode body aan.

Bij de Van de Beerputten is geen mosgroen te vinden noch wijnrood. Geen kleuren. En vanzelfsprekend ook geen geuren uit de oude keuken - van dampend wild op de braadslee, van zoete appeltjes en truffels op de schaal, zelfs geen zweem van warme chocolade of doorgekookte havermout. Wel komt ons uit de kleurloze laboratoria een alles overheersende lijkgeur tegemoet. Aan de verantwoording van de vervaardigde sculpturen worden nog heel wat woorden vuilgemaakt. De subsidie moet veiliggesteld. Een babylijkje? 'Theoretisch had ik daarvoor kunnen kiezen. Alleen ben ik daar emotioneel nog niet toe.'

ER NOG NIET AAN TOE ZIJN - schijterds!

Het fonds of het ministerie of de redactie van het kunstmagazine vuilbekt wel terug, hoor. Tenslotte eten ze uit dezelfde ruif. Het gedachtengoed is gemeengoed: dat kunst in kunstenaarshand een wapen is en dat de kunstenaar geroepen is om in de frontlinie te staan. Geen pro-

bleem. De tijden zijn er als altijd klaar voor. Breng Cultuur onder bij Defensie en laat apothekers die materiaal nodig hebben of hen die willen etaleren onmiddellijk solliciteren bij de Luchtmobiele Brigade.

Ik wind me op en loop het huis door. Op het balkon loopt een dikke tor. Ik drink water en moet denken aan het zwarte torretje in de brandgang achter ons huis. Het is woensdagmiddag en ik ben met mijn vriendje Tom op stap. Het beestje ligt op zijn rug op een grote grijsrose sintel. Wij knielen bij hem neer. De scherpe randjes van de sintels snijden in onze blote knieën. Met een stokje prikken we om de beurt in het buikje van de tor. Als we wat doordrukken torent er een witte gelei uit het beestje omhoog. Gebiologeerd blijven we zitten. Het torretje blijft stil liggen. Zwijgend staan we op en lopen achter elkaar door de brandgang verder, ons stokje trekken we over de stenen muur naast ons mee. Dat geeft een mooi raspend geluid.

Die middag prikken we nog vier torren van verschillende grootte. Dan is de lol eraf. Bij alle torren komt na verloop van tijd dezelfde witte brij naar buiten.

De notities van oom Frans dragen de signatuur van een voortdurende poging tot reiniging. Ik vraag me af welk offer hij daarvoor moest brengen. Maar hij is dood, ik kan het hem niet meer vragen. Ik zal er naar moeten gissen, het moeten destilleren uit het materiaal dat ik in handen heb en wat mijn getormenteerde herinnering daar nog aan toe te voegen heeft. Anders dan de torren heeft oom Frans in mijn leven iets nagelaten dat zijn sterven vertraagt. Het is aan de herinnering om er als aasvreter voor te zorgen dat het in onze zielen geen stinkende janboel wordt. Daartoe zal ook ik een offer moeten brengen. Maar welk? In ieder geval moet er schoon schip gemaakt. Zal ik ooit verder komen dan dat? Was tenslotte ook oom Frans niet tot aan zijn dood bezig geweest met puin ruimen?

Arjan Peters
Het gevoel dat je nooit zo veel ernstig moet nemen, heeft mij altijd begeleid
In gesprek met K. Schippers, verslaggever

Vanaf september 1994 heeft u een jaar gewoond in Meudon-Val Fleury, vlakbij Parijs. U zat daar in het Van Doesburg-huis, genoemd naar de beeldend kunstenaar en schrijver (1883-1931) die daar heeft gewoond.

Ja, maar heel kort. Het huis was nog niet helemaal af. Van Doesburg heeft er een paar maanden gewoond. Hij was astmatisch, of had last van hooikoorts - dat woord gebruikten ze toen meer -, kreeg een enorme aanval, en is toen met zijn vrouw Nelly van Doesburg-Van Moorsel naar Davos in Zwitserland gegaan, voor de lucht. Op zevenenveertig-jarige leeftijd is hij daar gestorven.

Zijn vrouw was zestien jaar jonger, en heeft hem overleefd tot 1975. Haar heb ik goed gekend. Voor het documentaire boek *Holland Dada*, dat in 1974 is verschenen en gaat over de dadaïsten die Nederland heeft gehad, heb ik contact met haar gezocht. Het Van Doesburg-huis is aan de Nederlandse staat gekomen. Ieder jaar kan daar een kunstenaar in die op één van de gebieden van Nelly en Theo van Doesburg heeft gewerkt. Een componist, een schrijver, een architect, of een schilder. Je moet je ervoor opgeven, en dan is het afwachten of je het krijgt. Tot 1 september 1995 mocht ik er verblijven.

Dat was een nogal ontroerende ervaring, omdat ik Nelly van Doesburg in datzelfde huis heb gekend. Ik heb er de gesprekken opgenomen voor *Holland Dada*, die deels in dat boek zijn gebruikt. Ik liep daar nu dus in het huis van een gestorven vriendin. De banden van ruim twintig jaar geleden had ik meegenomen, maar ik durfde het niet aan om ze af te draaien. Je hoort er de echo op van het atelier, hoort de ruimte als het ware. Het effect zou een soort dubbeldruk zijn, alsof je een tekening die je op boterhampapier hebt overgetrokken, schuift over het origineel. Alsof ik de ruimte die ik tussen 1970 en 1974 heb opgenomen, weer meeneem naar dat huis.

Pelgrimage

Het huis komt vaker voor in uw biografie. In 1957 maakte u een pelgrimage naar Meudon, de plaats waar Louis Ferdinand Céline toen nog leefde, en de beeldhouwerdichter Hans Arp. U was toen een jaar of twintig. Ging u erheen uit bewondering voor die kunstenaars?

Ja, met mijn vriend G. Brands, de latere mede-redacteur van het tijdschrift Barbarber dat in 1958 voor het eerst verscheen. Arp woonde vlakbij het Van Doesburg-huis, tot 1965. En Céline was daar arts, ‘le docteur Destouches’.

Heeft u hem ontmoet?

Dat ging niet. Het was ook niet echt onze bedoeling, want we wisten dat hij zeer afhoudend was. Er stond een hek om zijn huis met hoge spijlen, en daarachter had je een schuur met van die halve deuren zoals je wel bij oude boerderijen ziet. De bovenste deur was open, en daar sprongen zo'n vijf van die bloedhonden verlekkerd naar degenen die voor het hek stonden te kijken.

Later is onze reis nog verder gegaan naar Barcelona, waar we de bouwwerken hebben bekeken van een architect die me altijd zeer dierbaar is gebleven, Antonio Gaudí.

Voegt zo'n pelgrimage iets toe, het bezoeken van de plek waar een kunstenaar werkt?

We hadden het voordeel dat we Arp in zijn tuin net bezig zagen, maar wat vooral de winst was: je zag die beelden in het echt, die glanzende abstracte vormen die meer op uit de grond gegroeide bloemen lijken. En voor het eerst zag ik in Parijs een tentoonstelling van Giacometti. In de jaren vijftig was de verspreiding van literatuur en beeldende kunst nogal gering. Er waren tentoonstellingen in het Amsterdamse Stede-

lijk Museum, maar veel was er hier niet. Onder vrienden gingen ook prentbriefkaarten rond, als pornografie bijna, met daarop schilderijen van De Chirico, Klee, Ernst en Tanguy. Buitenlandse reizen zaten er toen niet in, boeken waren te duur of ze bestonden niet.

Mijn belangstelling voor beeldende kunst werd aangewakkerd door de architect Aldo van Eyk, die les gaf aan de AKI, de academie voor beeldende kunst in Enschede. De etser Dick Cassee zat op die academie. Gerard Brands zat met hem in militaire dienst. De lessen van Van Eyk gingen via Cassee naar Brands en naar ons. Zo moest je die kennis te pakken krijgen, want in kranten en tijdschriften werd er toen nauwelijks over geschreven.

De jaren vijftig

Nu krijg je alles overvloedig aangereikt. Men zegt wel dat dat de lust tot zelfstandig ontdekken en veroveren vermindert.

Dat zou kunnen, maar daarvoor zou je het twee keer moeten doen. In mijn geval zette het me op scherp. Het was bepaald niet zo dat Bernlef, Brands en ik ons tot Nederland beperkten. Hetzelfde geldt voor onze literaire belangstelling. Via Louis Paul Boon werden we al gauw gezet op schrijvers als Miller, Céline en Jean Genet, die toen nauwelijks in Nederland werden gelezen. Wat mij betreft waren die jaren vijftig veel minder provinciaals dan over het algemeen in retrospectief wordt gedacht. Als ik een decennium moet noemen dat ik het belangrijkst en het leukst heb gevonden, zou ik zeker de jaren vijftig noemen.

Het is heel wat, als je op je achttiende *En attendant Godot* en *Fin du partie* ziet, de eerste stukken van Beckett die toen net in Parijs in première waren gegaan. En ook de stromen Engelse, Franse en Amerikaanse films die je op de Nieuwendijk kon zien. Het was juist níet de tijd van het Hollandse binnenhuis.

U heeft geschreven over de jaren veertig en vijftig en de overgang daartussen, in 'De stilte en de passie' (*uit* Museo sentimental) *en in het essay* Het witte schoolbord *uit 1989. Volgens u zegt* De avonden *van Gerard Reve wel degelijk iets over de Tweede Wereldoorlog, al komt die nergens ter sprake.*

Ik ben van 1936 en was drie toen de oorlog uitbrak. Tussen je derde en achtste kun je die tijd zeker bewust meemaken, al is het vanuit een andere optiek dan die van volwassenen. Wat er precies gebeurde begreep je niet, ook al omdat de grootste rampen ons bespaard bleven. Hoewel, een tante van mij was met een jood getrouwd van wie de hele familie is uitgemoord, dus je had er wel enig idee van. Maar wanneer je iets werkelijk belangwekkends overkomt, praat je daar juist niet over. Dat is in het groot gebeurd van 1945 tot 1960, voor mijn gevoel. De roman van Reve is achteraf een voorbeeld van dat verzwijgen. Het wordt daar bewúst gebruikt, als stijlfiguur.

Bij ons op school, de HBS aan het Raamplein in Amsterdam, gebéurde het. Over die oorlog had niemand het, zelfs niet over wat er op school in die periode was gebeurd. Mede door dat zwijgen zocht je met je vrienden naar iets wat die stilte kon doorbreken. Dat school voor mij in de jazzmuziek, de film en de beeldende kunst, meer nog dan in de literatuur. Een film bekijk je in de bioscoop met gelijkgestemden.

Voor de jazz ging ik van '50 tot '60 naar de befaamde concerten van Lou van Rees in het Concertgebouw. Louis Armstrong, Duke Ellington, Monk, Horace Silver. De grenzen waren dubbel en dwars open gegaan.

Wat op school werd verzwegen, werd in de kunst die u ontdekte, verklaard.

Nou, verklaard niet, maar je voelde dat er passie bestond. En die ontbrak. Passie en humor, die combinatie bleek je te zoeken. Op het moment zelf weet je dat nog niet. Het gevoel dat je nooit zo vreselijk veel ernstig moet nemen, heeft mij sinds die tijd altijd begeleid. Uit die houding is Barbarber ook voortgekomen.

Zo'n houding herken je in bijvoorbeeld een film van Tati?

Eerder nog. De eerste films van Chaplin en Laurel & Hardy zag ik in 1943. Op onze tafel, die je uit kon schuiven, zodat als er op gepingpongd werd, het balletje in zo'n richel de verkeerde kant uit sprong. M'n vader nam van de sportvereniging een 8 mm-toestel mee en draaide die films dan thuis. Vlak na de oorlog kwamen daar de Marx Brothers bij, en weer daarna Tati. Daar stak je wat van op. In ieder geval dat je niet iets zomaar voor vaststaand moet aannemen. Ik herinner me een scène waarin Laurel & Hardy met hun vrouwen aan tafel thee zitten te drinken. Het kopje wordt doorgegeven van de een naar de ander, die het weer doorgeeft aan zijn buurman of -vrouw, een ein-

deloze scène omdat niemand kan beslissen wie nu welk kopje moet hebben. Het stopt op zeker moment, en gaat dan de andere kant op weer verder. Zelfs met iets onooglijks als een theekopje bleek een weergaloze choreografie mogelijk te zijn.

Hoe alles verloopt - op straat, thuis of op werk -, berust op een aantal afspraken die steeds doorbroken kunnen worden. We doen maar net of alles klopt. Die komieken laten zien hoe dun die draden zijn en hoe gauw iets totaal in de versukkeling kan raken of zelfs grandioos kan mislukken. 'Zo moet de wereld wel ongeveer in elkaar zitten,' denk je dan, en zeker op die leeftijd.

In de beginjaren zestig heeft u met Stan Laurel gecorrespondeerd. Zijn brieven staan afgedrukt in uw poëziebloemlezing Een leeuwerik boven een weiland. *Wat wilde u van hem weten?*

Eigenlijk niks. Ik was een jaar of zesentwintig, Oliver Hardy was al en aantal jaren dood. Ineens had ik de grote behoefte om Laurel een fanbrief te schrijven, hem te vertellen hoezeer ik van zijn werk had genoten. Ik kreeg er notie van, hoe moeilijk het is om zo'n grap of *gag* op te bouwen en te *timen.* Alles in hun films gaat schijnbaar langzaam. Binnen een paar weken had ik een brief terug en toen is dat een briefwisseling van een stuk of acht geworden. Later hoorde ik dat hij veel fanmail kreeg van over de hele wereld. Dat is natuurlijk het mooiste, iets maken wat iedereen meteen begrijpt, of je nu Chinees bent, Ghanees of Amerikaan.

Als u een film van Laurel & Hardy bekijkt, zit u dan te lachen of bekijkt u hun techniek?

Ik heb ze niet allemaal thuis op video of zo, maar als er zo'n film wordt vertoond, kijk ik er altijd weer naar. Ze zijn zo rijk, net als de films van Tati. Op veel plaatsen tegelijk gebeurt er iets, zodat er altijd wel iets te ontdekken blijft.

De volte van het ogenblik

Jour de fête *van Tati was eerder dit jaar voor het eerst in kleur te zien. Bent u gaan kijken?*

In Parijs, ja. Op die film was ik niet dol, maar nu ik hem terugzag vond ik hem veel beter. Het verhaal is buitengewoon simpel: een dorpspostbode die een film ziet over hoe snel de post in Amerika wordt bezorgd, en dat ook wil proberen. Wat je in die film ziet, en ook in *Playtime*, is niet alleen een hoofdhandeling, maar in verre hoekjes of in de lucht spelen zich tegelijkertijd dingen af. Het is een democratische manier om met voorvallen te werken. Je schrijft de kijker niet iets voor - 'daar gebeurt het' -, maar hij of zij moet een keuze maken. Dat heeft mij zeker beïnvloed bij het schrijven van mijn romans. Ook daarin gaat het mij er niet alleen om, iemand van A naar B te sturen. Ik tracht aan het 'en toen, en toen' te ontkomen door steeds te proberen, die werkelijkheid zo rijk te maken als ze in principe is. Overal glimt wel iets, er valt een stofje door zonnebanen, of je ziet moeten van stoelen die op een kleed hebben gestaan en die je niet eerder zijn opgevallen, of er zit een barst in een doos. Altijd ben je omgeven door een enorm aanbod. In mijn proza probeer ik dat

intact te houden. Er is wel een verhaal, maar dat moet de volte houden van het ogenblik dat nooit helemaal in zijn geheel te vatten is.

Een vorm van uitstellen en vertragen, waardoor je ineens op andere dingen gaat letten.

Zo zou je het kunnen noemen, maar dan klinkt dat enigszins kritisch. Ik vind kritiek niet erg, maar dit zou een kritiek op het bestaan inhouden, want zo zit dat nu eenmaal in elkaar. Er ís niet een hoofdrichting van een voorval. Zoiets besluit je maar. Wij zitten hier nu te praten in een studio in Hilversum, dat is de hoofdzaak. Mensen die thuis naar ons luisteren kunnen niet zien wat hier gebeurt. Maar er is hier van alles gaande. In mijn optiek mag daarvan zomin mogelijk verloren gaan. Daarom spreekt men over mijn romans wel in de zin van ‘vertraging’. Misschien zou ik het anders kunnen, maar ik zou het niet anders wíllen.

Met het begrip ‘vertraging’ wordt ook iets over uw werk gezegd in relatie tot dat van andere auteurs, die dat niet doen.

Dáár ben ik niet op uit, om het werk van collega's te corrigeren. Die moeten doen zoals zij het willen. Voor mij is het een taak die ik mezelf heb gesteld.

Kinderlijke krabbels

In het voorjaar verscheen uw meest recente bundel met verhalen en beschouwingen, De vermiste kindertekening. *Op het omslag staat een afbeelding van een schilderij van een zestiende-eeuwse Italiaan, Giovanno Caro-*

to, van een kind dat een kindertekening in de hand houdt. In het titelstuk staat dat u er aanvankelijk over dacht dat artikel vanuit het perspectief van een kind te schrijven, maar dat de pretentie van zo'n aanpak te groot zou zijn. Toch gaat het om die breuk, schrijft u, tussen de kindertijd en later. Zit er iets treurigs in die constatering?

Ik ben niet iemand die de kindertijd idealiseert. Natuurlijk wordt het vertekend, maar ik herinner me dat juist in die tijd dingen volkomen onmogelijk zijn. Als je aan de verliefdheden van een kind denkt, die van een even grote kracht en belang zijn als die van volwassenen, maar die alleen al vanwege je leeftijd door anderen niet ernstig worden genomen en waar je zelf zo weinig mee kan doen, dan is dat nou niet een vrolijk stemmende tijd. Interessant is wel dat de kennisgeving daar begint. Voor het eerst krijg je contact met de dingen die je omringen en die je moet gaan benoemen. Begrippen als zwaarte, gewicht en kleur moet je je eigen maken. En dat is iets waar het om blijft gaan, wat je als schrijver voortdurend probeert te doen. Je bent bezig de breuk tussen kindertijd en volwassenheid te slechten.

Als je dat kunt omcirkelen door middel van de taal, die je als kind nog niet ter beschikking staat, is dat toch een troost.

De troost schuilt daarin dat je er iets van máken kan. Ik probeer het in beelden op te roepen. Schrijven kan een plaatsvervanging voor iets tekenen zijn. Steeds word ik weer naar dat gebied teruggeroepen. In de roman *Eerste indrukken* heb ik geschreven vanuit de optiek van een driejarig meisje. Maar bij die schilderij van Caroto lukte het me niet. Ik kende het plaatje uit een jaarboekje van Querido. Toen ik een opdracht kreeg voor een lezing over 'kind en kunst', schoot het me weer te binnen. Het aardige van die kindertekening is dat je echt een poppetje ziet met zo'n ragebol als haar. In de zesteinde eeuw werden kindertekeningen niet bewaard. Je weet niet of ze het echt zo deden, maar op het schilderij is het heel precies getekend. Dát is altijd hetzelfde gebleven. In de schilderkunst mag alles veranderd zijn, van de renaissance tot de barok en romantiek, maar de vier eeuwen tussen de zestiende en onze eeuw worden door een paar kinderlijke krabbels overbrugd. Zoiets geeft mij het gevoel alsof er dan iets is gezien.

Iets dat misschien essentiëler is dan al die stromingen.

Dat zou ik niet zeggen, want dan druk je een waardeoordeel uit. Waar het mij om gaat, is dat dat in al die eeuwen blijkbaar niet veranderd is.

Barbarber

U had uw vrienden Bernlef en Brands al op de middelbare school leren kennen. Gedrieën begon u in 1958 met Barbarber. Was het makkelijk om een plaats voor dat tijdschrift te vinden?

Wat de technische kant betreft: we betaalden het zelf. Er was geen uitgever. Op het Damrak had je Holland Typing Office. We tikten op stencils, en die werden daar afgedraaid. Duur was het niet. De oplage was honderd exemplaren. Er was één boekhandel in Amsterdam die het blad ter verkoop aanbood, van de oude en nog steeds levende boekhandelaar K.J. Bas in de Leidsestraat. Daar bracht ik er een stuk

of tien. De rest ging naar abonnees die zich zo langzamerhand aanmeldden. Honderd is natuurlijk gauw op.

Er werd ook over geschreven.

Carmiggelt heeft er een keer een Kronkel over geschreven, maar dat heeft die oplage niet verhoogd. Het bleef honderd, tot we bij Querido terecht kwamen en Reinold Kuipers de oplage tot vijfhonderd exemplaren verhoogde. Dat is zo gebleven tot aan de opheffing van het blad in 1971. Dat had misschien ook iets eerder kunnen gebeuren, aan het eind van zoiets kruipt er een zekere herhaling in en heeft het zijn functie gehad. Wellicht heeft Barbarber een paar jaar te lang bestaan.

Wat wij maakten, bestond nog niet in 1958. Voor een groot deel was ons doel het opblazen van de vigerende ernstige poëzie, door allerlei teksten een kans te geven om binnen de anders zo deftige kaften van een literair tijdschrift te komen. Een advertentie uit *Vogue* voor een bepaald soort parfum namen we over in het Engels, en dat signeerden we. Dus het was citeren, ready-mades, pure flauwekul waar we buitenlanders bij zochten, Lewis Carroll, Edward Lear, de dadaïsten. Dat was allemaal nog niet zo gedaan. Soms gaapten de afgronden van een zekere meligheid, maar dat was niet erg. Als je iets doet, moet het ook op het punt staan van kunnen mislukken.

En er kwamen brieven en tekeningen van kinderen in.

Ook dat. Je ontdekt overeenkomsten. Wij hebben

een keer een Barbarber-nummer geheel gevuld met teksten die familieleden en vrienden naar elkaar sturen als ze op vakantie zijn. Precies hetzelfde had Georges Perec in één van zijn boeken gedaan. Dat bleek later. Het was, kun je achteraf zeggen, in de geest van de tijd.

Schierbeek heeft me wel eens gezegd, dat hij bij de eerste grote tentoonstellingen van zowel Kurt Schwitters als de dadaïsten, die mensen pas goed leerde kennen. Dat was omstreeks 1956 in het Stedelijk Museum. De directeur Sandberg heeft ontzettend veel ontsloten door de dingen die hij liet zien. Vooral de Schwitters-tentoonstelling, die ik zag toen ik negentien was. 'Het is niet mógelijk,' dacht ik, 'dat je het meest onooglijke materiaal als toffeepapiertjes, touwtjes of etiketten van flessen of kranten, op zo'n manier samenvoegt dat het iets buitengewoons wordt!' En de esthetiek werd mede bediend, want die dingen zijn door de jaren heen alleen maar mooier geworden. Van dat soort kunst houd ik nog steeds, die dingen insluit die voorheen niet gebruikt werden. Zo heb ik nu een grote belangstelling voor jonge beeldend kunstenaars die met computers werken, en voor de CD-ROM. Zou je daar niet iets voor kunnen maken. Hoe is dat met tekst te verenigen?

Een CD-ROM van K. Schippers behoort tot de mogelijkheden?

Ik zou best eens willen kijken of ik daar iets mee kan doen, ja.

Er voegden zich ook andere schrijvers bij Barbarber: Buddingh', Chris van Geel, Jan Hanlo. De laatste heeft een toespraak gehouden bij uw Wereldtentoonstelling in 1965. Wat was dat?

Dat vond plaats in diezelfde boekhandel Bas in de Leidsestraat. Het idee was alles tegelijk tentoon te stellen, om voor de tijd dat het duurde te zeggen: het is niet alleen hier in die tentoonstellingsruimte van Bas, maar het bevindt zich overal. Philip Mechanicus had een aantal dingen gefotografeerd: het gezicht van Kees Lekkerkerker, een paar klarinetten, een foto van Roald Amundsen. De bezoekers moesten denken: 'Waarom is dát nou in vredesnaam gekozen?' Daardoor konden de dingen die daar níet aanwezig waren, als vanzelf ook enigszins opkomen.

Alsof de mensen die weer naar buiten liepen, ineens zouden denken dat ze zich in een levensgroot museum bevonden.

Er zat iets licht-didactisch in, ja. Alles kan in principe voor aandacht in aanmerking komen, was het idee erachter.

Jan Hanlo

U heeft teksten van Hanlo bezorgd, en met anderen ook zijn tweedelige brievenuitgave. Kees Fens schreef eerder dit jaar in de Volkskrant, dat Hanlo een auteur is die steeds opnieuw ontdekt moet worden. Is dat het lot van een miniaturist?

Zijn *Verzamelde gedichten* beslaan iets meer dan honderd bladzijden. Weinig is het ook weer niet. Hij heeft in elk geval niet grote dikke bundels willen vullen. Misschien is hij de tijd vóór geweest. Alleen het beste heeft hij willen geven. Wat de appreciatie van Jan betreft: misschien is het voor anderen hier en daar iets te

grappig. De vermenging van ernst en humor kent hier niet zo'n traditie als bijvoorbeeld in Engeland. 't Zit echt in de lijn van Carroll en Lear. Vragen als ‘Is een erwt ter grootte van een voetbal nog wel een erwt?’ die hij stelt in *In een gewoon rijtuig*. Jan zei: ‘Je kan je heel goed voorstellen dat er een hert bestaat met een kubieke meter lucht boven z'n schouders. Waarom vormen we ons er dan geen begrip van, waarom heeft nooit iemand het daar over?’ Zoiets heeft buitengewoon grappige kanten. Op die manier verliepen de gesprekken met hem ook. Die man kwam altijd met dat soort vraagstukken en schertsachtige problemen aan, die tegelijkertijd voor hem hoogst ernstig waren. Dat maakte het leuk. Je wist nooit precies waar je aan toe was. In zijn brieven zitten overigens ook heel diepzinnige beschouwingen over godsbesef, kansrekening, over poëzie, erotiek en seksualiteit, homoseksualiteit en de kerk, over liefde voor kinderen. Het aardige ervan is dat de humor nooit ontbreekt. Hanlo was te intelligent om zichzelf te serieus te nemen.

Mandje peren

Van Man Ray, de fotograaf en schilder die u ook in Parijs heeft opgezocht, is dit jaar het werk tegen hoge bedragen geveild. Toen u hem ontmoette was hij helemaal niet zo beroemd.

Hij had zich achteraf kapot gelachen als hij de prijzen

had gezien die nu voor die dingen worden betaald. Toen ik hem bezocht, had ik een mandje peren voor hem meegebracht. Met Erik Satie had hij een voorwerp gemaakt, een strijkijzer waar punaises op waren geplakt zodat het niet meer als strijkijzer te gebruiken was. Als antwoord op Debussy die had gezegd dat zijn muziek vormloos was, had Satie *Trois marceaux en forme de poire* geschreven. Naar aanleiding daarvan heeft Man Ray weer een schilderij en een lithografie gemaakt, *Le poire d'Erik Satie.* Vandaar dat mandje waar ik mee kwam. Hij vond het heel leuk. 'It's a better decoration than flowers,' zei hij, 'Satie had hier moeten zijn.' Hij had er een enorme zilveren fallus staan, met twee van zulke ballen en zo'n knoert van een pik. Die gaf hij aan een vrouw in het gezelschap, en zei: 'You're not disappointed, I hope.' Er was daar nog iets te halen over creativiteit, dat ben ik nooit vergeten. Ik vroeg hem: 'Wat voelt u zich nou meer: fotograaf, schilder, schrijver, objecten-maker?' 'Dat is de verkeerde vraag,' zei hij. 'Je hebt een idee, en daar zoek je het eenvoudigste uitdrukkingsmiddel bij.' Dat vond ik een mooie opvatting van iets maken. Moet je het natuurlijk wel kúnnen.

Het zou jammer zijn om alleen maar één genre te beproeven.

Memoires van een driejarige

Na Een vis zwemt uit zijn taalgebied *uit 1976 heeft u geen dichtbundel meer geschreven. Veel van uw romans, verhalen en beschouwingen komen wel vaak voort uit dichtregels van vroeger. Bevallen die andere vormen u beter dan poëzie?*

ik was benieuwd naar iets anders. Ik had *Een avond in Amsterdam* geschreven, gebaseerd op gesprekken met een man die van kantoor naar huis loopt. Nu wilde ik iets groters aanpakken. Veel van wat ik heb gebruikt voor mijn eerste echte roman *Bewijsmateriaal* uit 1978, had ik ook in poëzie kunnen laten opgaan, maar ik was toen een beetje uitgekeken op die vorm. Zoals een honderd meter-loper benieuwd kan zijn naar een marathon: waar zal het op uitdraaien?

Toch bent u niet meer teruggekeerd tot poëzie, dus het was meer dan een eenmalig experiment.

Je kunt poëzie ook ruimer opvatten, en haar niet alleen willen toebedelen aan die vorm van korte en langere regels met veel wit op de pagina. Het dichterlijke kan je ook heel goed in proza of films of een kinderboek aanwezig laten zijn. Het heeft dan alleen die vórm niet. Wat niet wegneemt, dat ik misschien wel weer eens een dichtbundel zal schrijven. Het kwam voort uit nieuwsgierigheid naar een andere vorm.

En dan komt u er toe om een regel van lang geleden, 'De mémoires van een driejarige', uit te werken tot de roman Eerste indrukken. *De oorlog brak uit toen u drie was. Heeft u uw eigen vroegste jeugd geprobeerd te 'verzinnen'?*

Nee. Ik heb me eerder de bemoeizucht van volwassenen met kinderen herinnerd. Daar ergerde ik me zelf altijd zeer aan, dingen te moeten doen waar je geen zin in had. Ook op lichamelijk vlak. Ik zag dat terug bij mijn dochters toen die jong waren.

Je wordt op de arm genomen, hoofden buigen zich over je bed, je bent in zekere zin vogelvrij. Hoe vindt zo'n kind dat nou?

Het kind in uw roman praat zeer verstandelijk, en beoordeelt de volwassenen om haar heen vaak genadeloos. U koos dus niet voor de taal van een kind, maar gaf haar het taalgebruik en denkvermogen van een volwassene.

Dat is natuurlijk de vraag! Hier sta je voor een mysterie. Je weet het niet. Misschien is de onuitgesproken kritiek van een kind op zijn omgeving wel veel groter dan je denkt. Het vertaalt zich vaak in gehuil of wat men dwars gedrag noemt. Je kunt zeggen dat dat klanken zijn. Als je daar nou taal van maakt, kán daar iets als mijn roman uit komen. Het waarheidsgehalte ervan is hopelijk groot. Ouders vertonen vaak competitiegedrag als het om hun kinderen gaat: dat kind loopt al, die heeft z'n eerste woord al gezegd. Het kind in *Eerste indrukken* hoort dat ook, en denkt: ik stel mijn eerste woord zo lang mogelijk uit, want als je dát zegt, hang je. Van een wat somber iemand had ik ooit een verhaal gehoord. Hij had op latere leeftijd een kind gekregen. Op zeker moment sprak dat zijn eerste woord. Volgens die man was dat woord ‘Help’. Nou, dat kind hing. Die anekdote heb ik ook gebruikt in het boek.

Ik heb de manier van uitdrukken van het meisje ad absurdum opgevoerd, dus spreekt ze op de manier zoals wij dat ook doen. Je krijgt dan ook een mooi contrast, en dan wordt het spannend voor een lezer om te volgen.

U gaat er van uit dat een kind kiest, voor een eerste woord en zelfs voor een karakter.

Ja. Een karakter kan je ook door anderen wijsgemaakt worden. Het hangt vaak van toevalligheden aan elkaar. In *Beweegredenen* noemt een kind een bepaalde kleur 'oker'. Dat is een moeilijk benoembare kleur. Waarop iemand zegt: 'Die is kleurenblind.' En dat kind blíjft dat dan ook binnen die roman voor een groot deel. Afhankelijk van wat anderen per toeval over je opmerken kun je een karakter krijgen waar je zelf nog in gaat geloven ook.

Op de voorlaatste bladzijde van Eerste indrukken *kiest uw hoofdpersoon voor een neerslachtig karakter.*

Soms schrijft een boek zich naar een eind toe. Zij kón niet meer vrolijk worden, door wat er allemaal aan het slot voorafgaat.

Heeft u reacties gekregen van kinderpsychologen?

Nooit.

Zou u daar nieuwsgierig naar zijn?

Ik kan ze me wel ongeveer voorstellen. Een schrijver die zich op andermans terrein waagt - ik heb het meegemaakt door over beeldende kunst te schrijven zonder kunsthistoricus te zijn -, krijgt al gauw te horen dat hij de plank volledig misslaat. Daar moet je natuurlijk lak aan hebben.

Kunst en kritiek

Bewijsmateriaal *gaat, naar wel is beweerd, over een politiestaat, een land waar fantasie en nutteloosheid worden afgestraft en gewantrouwd. Tevens is het een sleutelroman waarin Kouwenaar, H.C. ten Berge, Bernlef en anderen op satirische wijze worden geportretteerd.*

Dat laatste is geen hoofdlijn uit het verhaal. Toen die roman eind jaren zeventig verscheen, was die zogenaamde witte verstilde poëzie zo *en vogue.* Daar was ik niet gek op. De lezer hoeft niet te weten op wie die figuren geënt zijn. Als een boek daarvan moet bestaan, zou het treurig zijn.

Het model voor dat land was zo'n oostblokland toen het communisme daar nog welig tierde, waar het staatsbelang voor alles ging, de kunst inbegrepen. Ik heb er een niet-bestaand land voor gekozen, zodat het boek een universelere strekking krijgt. De held is een overloper. Hij heeft een bijzonder goed gevoel voor fantasie. Hij staat bijvoorbeeld stil bij de kwestie dat je altijd alleen maar delen van dingen ziet. Van een potlood zie je de voorkant, dan moet je maar aannemen dat de achterkant er óók is. Kortom, een zeer scherp waarnemer die in staatsdienst wordt genomen om als verklikker op te treden van mensen die het produktieproces zouden kunnen verstoren. Je zou het een satire op een politiestaat kunnen noemen. Kunst kan wel degelijk een kritische rol spelen in de maatschappij. De zin van de enige nationale held die ze in die politiestaat hebben, is: 'Het tekort aan verbeelding houdt de werkelijkheid in stand.' Met andere woorden: hoe minder mensen fantaseren en afwijken van de gebaande wegen, hoe makkelijker het is om ze allemaal onder de duim te houden.

De laatste tijd vraagt H.J.A. Hofland aan de kunst en de kritiek om zich uit te spreken over met name de buitenlandse politieke ontwikkelingen van het moment. Ik denk niet dat u het met hem eens bent.

Absoluut niet. Op die manier zou je achteraf heel veel kunstwerken kunnen afschaffen, omdat mensen zich in die tijd beter met de politiek zouden kunnen bemoeien. Rembrandt schilderde terwijl de Tachtigjarige Oorlog woedde. Je kan er wel een mening over hebben, maar je mag iemand nooit iets voorschrijven. En daarbij: ook die vorm van engagement vereist talent en scherpte en de beschikking over arsenalen die niet iedereen in huis heeft. Sommige mensen zouden het niet eenvoudig niet kúnnen.

In uw roman Beweegredenen *komt een nogal pompeuze kunstkenner voor, die een schilder letterlijk zijn geliefde object ontneemt. Je kunt dat opvatten als een vorm van kritiek van u over zogeheten kunstkenners. Formuleert u die liever zó dan in de vorm van een polemisch artikel?* Nou, ik heb ook wel artikelen geschreven van polemische aard. Een bepaalde tijd heb ik me erg gestoord aan het jargon van de kunstkritiek. Gerrit Komrij heeft daar ooit een Brandende Kwestie aan gewijd. Jaren daarvoor had ik iets dergelijks gedaan, en na zijn lezing ben ik hem nog een keer bijgevallen. Dat word je niet in dank afgenomen. Ik heb nooit begrepen waarom een kunstkritiek zelden in gewone taal is gesteld, gewoon zoals je een brand verslaat of het over een grasveld hebt. Ik ben het met Karel van het Reve eens, dat je dingen moet schrijven die voor iedereen controleerbaar blijven. Geen zinnen die in

hun eigen abstracta ten onder gaan. Vergeet ook niet dat dichters en schrijvers de mooiste stukken over schilders hebben geschreven. Neem Lucebert; mooiere stukken of gedichten over schilders als Miro, Klee, Ernst zijn er niet gemaakt. Als ik een beschouwing schrijf, probeer ik mijn eigen persoonlijke avontuur met een schilder of een beeld te laten horen. Dat is het verslag. Niet doen of je er ontzettend veel van weet.

De hoofdzaak in *Beweegredenen* is: wat is het nou als je letterlijk, bijna lichamelijk zou meemaken wat iemand van je denkt. In iemands hoofd zitten en alle vervormingen ondergaan die daar bij horen. Totdat een ander weer over jou begint, en je vervolgens in dat andere hoofd verder reist.

De avonturen van een gedachte die verblijft in de hoofden van wie haar achtereenvolgens denkt.

Het moest iets lijfelijks hebben. Nogal een moeilijk uitgangspunt, maar daar hou ik van. Schrijven moet iets van polsstokhoogspringen hebben, dat je denkt: zou ik het wel kunnen?

Als u een roman schrijft, weet u tevoren niet waar u uitkomt.

Nee. Wel heb ik een vertrekpunt. Van tevoren weet ik: de mémoires van een driejarig kind, of een satire op een politiestaat, of als je letterlijk mee zou maken wat er gebeurt in het hoofd van een ander. Dat wordt dan je verhaal.

Het schrijven is het onderzoek.

Het heeft iets technisch, zoals bij het bouwen van een huis. Krijg ik de deuren goed, past de sleutel. Het máken is vooral aardig.

Speurtocht naar verdwenen geur

In de roman Vluchtig eigendom *wil een pianiste een ervaring uit haar jeugd bereiken.*

Een geur wil ze terug, die pianiste die een duo vormt met een violist. De inspiratiebron voor dat boek was een album dat ik had van de pianiste Clara Haskil en de violist Arthur Grumiaux, met sonates van Beethoven. Ik ben niet weg van Beethoven, zijn naam vind ik al iets te zwaar klinken. Het mooie van het spel van Haskil is echter dat ze aan die sonates iets buitengewoon lichts en ranks geeft.

Ik heb haar een autobiografische invloed op dat spel toegekend. Iets dergelijks kán, heb ik van pianisten begrepen; dat er in de vertolking van klassieke werken wel degelijk een autobiografisch element zit. Bij mij werd dat een geur die die pianiste ooit een keer heeft geroken bij een jongen op een Oudejaarsavond. Zij was toen een jaar of achttien, en hij een jaar of elf. Die geur heeft wat kinderen kunnen hebben, iets van een begin, die is nog niet ingevuld, als een open doos. Dat heeft zo'n invloed op het spel van die pianiste, dat het haar vertolkingen van Beethoven verandert. Zij komt te staan voor een vraag zoals die zelden wordt gesteld, namelijk als die indruk een zodanige invloed op je werk heeft gehad, wat zou je dan liever hebben: neem je genoegen met het pianospel, of zou je die eerste indruk werkelijk terug willen hebben? Zij kiest voor het laatste. De roman is de speurtocht naar die verdwenen geur.

Daarmee wordt het onvermogen van de kunst uitgedrukt. Ze redt het niet met haar pianospel, waar haar talent in zit.

Nee, maar daar zul je genoegen mee moeten nemen. Kunst is in zekere zin een troost. Als het goed is, zal dat pianospel alle geschiedenissen van alle toehoorders binnenwaaien, en die zullen dat verbinden tot onbekende geschiedenissen en verhalen die misschien vergelijkbaar zijn. Vergeet niet, dat dit een boek is. In zekere zin doe ik dus hetzelfde als die muzikante. Maar het op scherp stellen, écht iets willen wat je niet meer krijgen kan, en dan zeker zoiets ijls als een geur, - ik vind het prachtig om te kijken of zoiets zich laat schrijven.

De pianiste víndt die jongen ook, dat wil zeggen: de zoon van die jongen van destijds en brengt een nacht met hem door. In feite heeft ze gekregen waar ze op had gehoopt. Alleen is de troost schraal. Als Icarus is zij te dicht gekomen bij het doel. Daarom eindigt ze, *verschwarzt*, naakt op het overhemd van die jongen na, met het eten van blikken appelmoes die ze op een doorreis van een conservenfabrikant cadeau heeft gekregen. Haar opgave is iets wat je iemand wel kunt toewensen dat-ie het probéért. Of je iemand ook moet toewensen dat het lukt, is de vraag.

Iets uit het gewone tillen

In NRC Handelsblad schrijft u beschouwingen over beel-

dende kunst, en op de Kinderpagina tekstjes naar aanleiding van schilderijen en foto's. Die laatste zijn gebundeld in 's Nachts op dak, *waarvoor u dit jaar een Zilveren Griffel won. Heeft u een vrije opdracht bij de krant?*

Dat gaat in samenspraak met mijn redactrice Marianne Vermeijden, ja. De stukjes voor de Kinderpagina doe ik helemaal op eigen initiatief. Het is een reis door mijn eigen huis. Veel van de plaatjes die ik daarvoor gebruik, liggen ergens in huis. Een foto van een oom van mij die goochelaar was, kan ik bijvoorbeeld hiervoor gebruiken. Het kan ook een grote komma zijn. Allerlei merkwaardige beelden kunnen in aanmerking komen voor zo'n hele kleine beschouwing die, als het lukt, zichzelf een beetje grappig om zeep helpt.

Vroeger heeft u ook gewerkt voor de Haagse Post en Hollands Diep. Is journalistiek een goede oefening voor een schrijver?

Aan het eind van de jaren zestig ben ik bij de HP gekomen. Vooral Hans Sleutelaar, die er al eerder bij was, had zich ingezet om schrijvers bij de journalistiek te betrekken. Toen kreeg je ook het Cultureel Supplement van de NRC. Daarna is die vermenging van schrijven en journalistiek veel gebruikelijker geworden. Dat zie je nu bij jongeren als P.F. Thomése, Dirk van Weelden en Bas Heijne. Er zit een prettige financiële kant aan, want je bent nu beter in staat met schrijven je brood te verdienen. Maar ook komen ideeën die onder schrijvers leven nu in de volle aandacht, terwijl ze anders alleen in literaire tijdschriften zouden staan. Het bereik is groter.

Ik noem mezelf *verslaggever.* Tegenwoordig staat je beroep niet meer vermeld in je paspoort, anders zou ik ook nog officieel zo heten.

Hoe komt u aan uw onderwerpen? Neem zo'n prachtige beschouwing over het natuurpad voor blinden op Texel, uit de essaybundel De berg en de steenfabriek.

Een van mijn meest autobiografische boeken is de roman *Een liefde in 1947.* Daarin gaat het om de onmogelijke liefde van een elfjarige jongen voor een meisje van zeventien. Het is de pendant van *Vluchtig eigendom*, zou je kunnen zeggen. Bij het werken daaraan had ik, om bepaalde afstanden goed te kunnen schatten, een kaart van Texel nodig. Die kocht ik en op die kaart vond ik dat natuurpad voor blinden. Onmiddellijk legde ik het werk neer, en ben ik daar toen naar afgereisd, bezeten van nieuwsgierigheid.

Het pad bestond echt. Het liep tussen bos en duinen, met paaltjes ernaast waar bordjes op zijn gemonteerd met teksten als ‘Achter je staan esdoorns’. Het ontroerde mij hevig om daar te lopen. Ik had het gevoel of ik daar eigenlijk niet mocht zien, of de dingen die daar aanwezig waren alleen via het gehoor of de tastzin tot je door mochten dringen, wat een verhevigd besef van je omgeving geeft. Zien was daar een verboden vrucht geworden.

Je hebt op Texel óók een natuurpad voor zienden, met bordjes waarop vogels staan of men het een en ander over de omgeving vertelt. Op een bepaald punt in de duinen kruist het pad voor zienden het pad voor blinden. Als je op dat kruispunt staat, weet je niet meer of je je ogen moet sluiten of ze open moet houden.

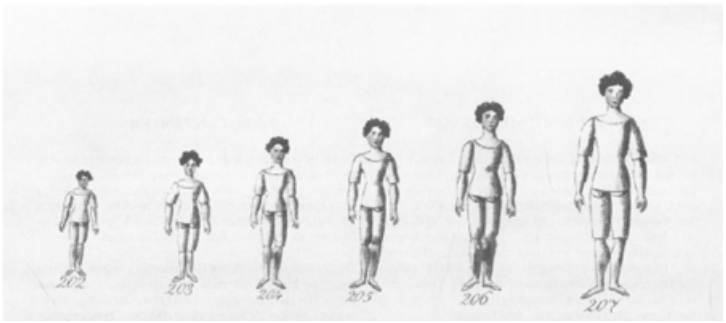
Naar zo'n ervaring bent u op zoek.

Het komt voort uit een peilloze nieuwsgierigheid naar het allergewoonste. In *De vermiste kindertekening* breng ik een boek ter sprake van een zekere Iona Opie, *The*

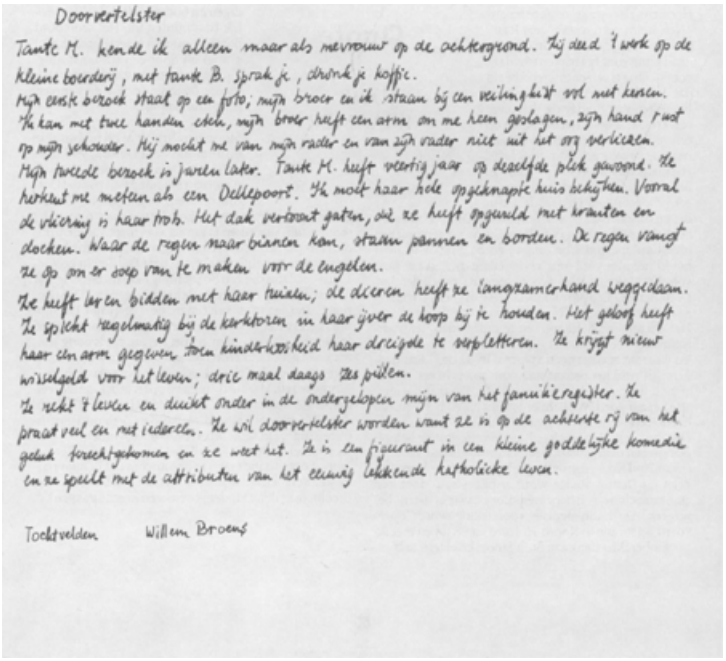
people in the playground, over kinderspelletjes die soms maar één dag duren. Volgens heel strenge regels, hoor, je moet die kindertijd niet te lichtzinnig opvatten. Het komt er voor hen werkelijk op aan dat het bestaan op een vastomlijnde manier wordt geleefd. Zoals een kind op haast dwangneurotische manier een trap kan aflopen: het moet zich eerst op het portaal omkeren, dan weer de leuning af, dan drie tikken geven tegen een gezicht dat in de kalk op de muur is te lezen. Dat soort spelletjes is door Opie vastgelegd, terwijl voorheen nooit iemand daar zo nauwkeurig aandacht voor heeft getoond.

Ik heb het gevoel dat de dingen die zich vlak in je omgeving afspelen, vaak het moeilijkst bereikbaar zijn. Als je die weet te beschrijven, kan er een zekere vervreemding optreden, zodat iets uit het gewone wordt getild. Alsof je de sluiers die ervóór hangen, wegtrekt.

Bovenstaand interview is gebaseerd op een uitzending van het AVRO-radioprogramma ‘Opium’ van 21 juli jongstleden, toen ik twee uur sprak met K. Schippers.



Doorvertelster



Doorvertelster

Tante M. kende ik alleen maar als mevrouw op de achtergrond. Zij deed 't werk op de kleine boerderij, met tante B. sprak je, dronk je koffie.
Mijn eerste herinnering staat op een foto, mijn broer en ik staan bij een veilingbord vol met kersen. Ik kan met twee handen eten, mijn broer heeft een arm om me heen geslagen, zijn hand rust op mijn schouder. Hij mocht me van mijn vader en van zijn vader niet uit het oog verliezen.
Mijn tweede herinnering is jaren later. Tante M. heeft veertig jaar op dezelfde plek gewoond. Ze herkent me meteen als een Dellepoort. Ze mept haar hele opgeknapte huis behangen. Vooral de kleuring is haar trots. Het dak vertoont gaten, ook ze heeft opgevuld met kranten en dozen. Waar de regen naar binnen kan, staan pannen en bordjes. De regen vangt ze op om er soep van te maken voor de engelen.
Ze heeft leren bidden met haar tuinen; de dieren heeft ze langzamerhand weggedaan. Ze spreekt regelmatig bij de kerktoren in haar ijver de hoop bij te houden. Het geloof heeft haar een arm gegeven toen kinderachtigheid haar dreigde te verpletteren. Ze krijgt nieuw wisselgeld voor het leven; drie maal daags zes pillen.
Ze richt 't leven en duikt onder in de ondergelopen mijn van het familieregister. Ze praat veel en met iedereen. Ze wil doorvertelster worden want ze is op de achterste rij van het geluk terechtgekomen en ze weet het. Ze is een figurant in een kleine goddelijke komedie en ze speelt met de attributen van het eeuwig lekkende katholieke leven.

Tochtvelden Willem Broens

Quote
Josje Kraamer

Hermans pro memoriam

Het Raster-themanummer over machines (no. 6, 1978) bevatte onder meer een essay van Dick Raaijmakers: ‘De kunst van het machine lezen. Over de emancipatie van het materiaal en het materiaalgebruik’. Toen W.F. Hermans dit artikel onder ogen kreeg, ontstak hij in grote woede, zegt Dick Raaijmakers. ‘Mijn essay was volgens hem geschreven door links tuig, communisten. Het stuk zat Hermans zelfs zo hoog, dat hij er in NRC Handelsblad op reageerde. Vervolgens schreef ik weer een tegenstuk in diezelfde krant, waarop Hermans een tijdlang heeft geweigerd voor de NRC te schrijven.’

De kwestie is oud, maar wat Raaijmakers betreft niet vergeten. Hermans en machines zijn hem blijven boeien. Zo vormen ze de inspiratie voor *Hermans hand - een pro memoriam*, een voorstelling die deze maand in première ging. Probeert Raaijmakers na het overlijden van Hermans alsnog zijn gelijk te halen? ‘Nee, het is geen wraak,’ zegt Raaijmakers desgevraagd. ‘De directe aanleiding voor het maken van deze voorstelling is een ontroerend beeld dat ik in 1993 op televisie zag. Hermans liep met Freddy de Vree over een Brusselse markt en boog zich op een gegeven moment voorover in de richting van een schrijfmachine. Hermans was in 1987 in de metro in Brussel uitgegleden en had daarbij een pols gebroken. Het was deze arm die hij uitstak naar de schrijfmachine. Dit combineerde ik verder met *Een heilige van de horlogerie*, volgens mij zijn meest autobiografische roman, en zo groeide in mijn hoofd het idee voor deze voorstelling. Ik had het plan voor het stuk dus al lang voor Hermans' overlijden.’

De ondertitel ‘Een pro memoriam’ is dus geen verwijzing naar Hermans' dood? ‘Nee, zo moet je dat niet opvatten. Het is Latijn en betekent: om te onthouden, ter waarschuwing!

En waarom staat er geen apostrof in de titel? Raaijmakers: ‘Ik vind het pedant staan om zoiets in een titel te zetten. Ik weet wel dat Hermans iets had met die apostrof, maar goed. Wellicht ontsteekt hij bij het zien van die titel wel opnieuw in grote woede.’

Hoe dan ook, *Hermans hand - een pro memoriam* belooft een spectaculair muziektheaterstuk te worden. De regie is van Paul Koek, danser Jaap Flier en acteurs Hans Dagelet en Dennis Rudge worden bijgestaan ‘door een stoommachine, een benzinemotor en vier assistent-bewegers.’ De multi-mediale voorstelling wordt opgevoerd op locatie in Noord-Holland van 8 tot en met 26 november. Met dank aan Strik Stoomketelverhuur.

Debutantenprijs

Begin november wordt het eerste nummer gepresenteerd van *Sketch*, een ‘origineel, onvoorspelbaar, wellicht een beetje baldadig, maar zeker ook een serieus vakblad voor theateramusement,’ aldus de redactie. Het thema van het eerste nummer is humor. *Sketch* bevat o.m. een bijdrage van schrijver Arie Storm. Een citaat:

Onder leiding van Victor Deconinck ontstond er na de pauze op het podium en in de zaal een waar pandemonium. Het laatste groepje schrijvers was na de interviewsessie nog niet afgevoerd of de diverse afgevaardigden van de jury's van Boskoop, Alphen aan de Rijn, Rijnswoude, Gent, Zottegem, Delft, Dordrecht en Leiden bestormden al het toneel. Een merkwaardig gezelschap bestaande uit analfabeten, Belgen, huisvrouwen, werkloze leraren Nederlands, automatiseringsdeskundigen en bodybuilders deelden vrolijk hun punten uit. Het scorebord dat al die punten moest optellen, viel al snel uit door een stroomstoring. Op het hoogtepunt van de chaos riep Victor Deconinck: ‘En de winnaar is... Anna Enquist.’

Storm beschrijft wat hij meemaakte op de avond van 11 maart 1995, toen de eerste Debutantenprijs, een initiatief van Stichting Perspektief Dordrecht, werd uitgereikt. De 10.000 gulden ging toen naar Anna Enquist voor haar roman *Het meesterstuk.* Sindsdien is er niet veel meer van de prijs, die eens per jaar zou worden uitgereikt, vernomen. Hoe staat het er eigenlijk mee? Even naar Dordrecht gebeld. Een woordvoerder van de Stichting bekent dat vorig jaar ‘inderdaad niet alles liep zoals het moest gaan’. ‘De Stichting Lezen heeft toen om een rapport gevraagd. Dat rapport ligt er nu en er wordt gewerkt aan een nieuwe opzet. In januari 1996 worden er niet negen, zoals vorig jaar, maar vijf genomineerden bekendgemaakt. De uiteindelijke winnaar wordt, net als vorig jaar, door een publieksjury gekozen. Maar in de nieuwe opzet is het aantal deelnemende steden groter: naast Zuid-Holland en Vlaanderen doen nu ook Noord-Holland en Zeeland. De prijsuitreiking zal in september 1996 plaatsvinden.’

Storm meldt dat hij dit stuk heeft geschreven alleen al ‘om de organisatie eraan te herinneren dat ik mijn reiskosten vergoed wil hebben. [...] Dames en heren in Dordrecht, mag ik nu eindelijk eens een keertje vangen?’

Register van de vierentwintigste jaargang
Nummers 218 t/m 227 - 1994-1995

Bijgaand register is geen volledig personen- en titel-, laat staan zakenregister. Wij zijn er van uitgegaan dat de gebruiker van het register genoegen neemt met een opgave van wie over wat in BZZLLETIN heeft geschreven en wie wat heeft gepubliceerd. Hierbij is een onderscheid gemaakt tussen beschouwende bijdragen over een auteur en/of werk en zgn. oorspronkelijke bijdragen, te weten poëzie, proza of essay.

Hoe werkt dit register? Een voorbeeld:

MUTSAERS, Charlotte
STERRE DER ZEE HELP DE VISSERS OM ZEEP 225/21
zie HEFTING, Paul
zie KRAAMER, Josje

HEFTING, Paul
Mutsaers, Charlotte (over het beeldende werk) 225/11

KRAAMER, Josje
Mutsaers, Charlotte
'De markiezin' *225/45*

Deze (typografisch geordende) verwijzingen geven aan dat Paul Hefting over Charlotte Mutsaers heeft geschreven - en wel in het bijzonder over het beeldende werk van Mutsaers - en dat dit artikel te vinden is in BZZLLETIN 225 op pagina 11; vervolgens dat Charlotte Mutsaers een zgn. oorspronkelijke bijdrage in BZZLLETIN heeft gepubliceerd, in nummer 225 vind je dan op pagina 21 dat het een lied is. Bij Charlotte Mutsaers vind je verschillende verwijzingen, als je op zoek bent naar het artikel over het beeldende werk moet je dus die hele lijst aflopen, d.w.z. de verwijzingen opvolgen om dat artikel te kunnen vinden (in dit geval dus bij Hefting, Paul), zoals je eerst bij Josje Kraamer moet kijken om te vinden waar en wat deze over Charlotte Mutsaers heeft geschreven. De verwijzingen geven aan dat je in BZZLLETIN 225 op pagina 45 een artikel van haar hand over het boek *De markiezin* zult aantreffen. Op- en aanmerkingen die het register van de komende jaargangen ten goede komen, zijn van harte welkom.

ANDEWEG, Agnes
Zwagerman, Joost
'Vals Licht' *218/44*

ARLT, Roberto
zie KUIJK, Liesbeth van

AUSTER, Paul
zie KRAAMER, Josje

BEURSKENS, Huub
zie VROMAN, Leo

BLOEM, Rein
Joyce, James
'Ulysses' *(hoofdstuk 10) 219/58*
Roussel, Raymond 226-227/37

BLOM, Paul
Het Lurelei-cabaret, 1958/1959 221-222/104

BOEF, August Hans de
Fantastische literatuur en Frankenstein 226-227/20

BOUTENS, P.C.
zie VROMAN, Leo

BROEKSMA, Els
Ruebsamen, Helga 224/54

BUIKEMA, Rosemarie
Ruebsamen, Helga 224/46

CABARET
zie BLOM, Paul
zie GELDER, Henk van
zie HANENBERG, Patrick
zie JACOBS, Eduard
zie KLEIN KLOUWENBERG, Jasper
zie NIJS, Pieter de
zie OFFERMAN, Ton
zie SCHOLTEN, Hilde
zie THEATER INSTITUUT NEDERLAND
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

CALVINO, Italo
zie VROMAN, Leo

CASPEL, Paul van
Joyce, James
'Ulysses' *(over de vertaling) 219/23*

CLAUS, Hugo
zie VROMAN, Leo

CROS, Charles

DE KRANT VAN DE TOEKOMST 226-227/34

DAUTZENBERG, J.A.
Fantastische literatuur 226-227/3

DEEL, Tom van
Eybers, Elisabeth (over haar poëzie) 223/42

DICKENS, Charles
zie HOFFMAN, Ron

DRESDEN, S.
Rabelais, François 220/14

DUIF, Renilde
Mutsaers, Charlotte 225/60

DUITSE LITERATUUR
zie SCHEERBART, Paul

ELSHOUT, Ron
Mutsaers, Charlotte (brief aan) 225/74
Vroman, Leo 223/68
Zwagerman, Joost (over zijn poëzie) 218/22

ENGELSTALIGE LITERATUUR
zie AUSTER, Paul
zie DICKENS, Charles
zie HORWOOD, William
zie JOYCE, James
zie TARTT, Donna

EYBERS, Elisabeth
zie DEEL, Tom van
zie JANSEN, Ena

FOUCAULT, Michel
zie LEUSHUIS, Reinier

FRANSE LITERATUUR
zie CROS, Charles
zie FOUCAULT, Michel
zie RABELAIS, François
zie ROUSSEL, Raymond
zie TOURNIER, Michel

GEBROEDERS FLINT, De

AAN MIJN MOEDER 221-222/103
zie NIJS, Pieter de

GELDER, Henk van
Cabaret en literatuur 221-222/30

HAAKMAN, Anton
Fantastische literatuur uit de Romantiek 226-227/11

HANENBERG, Patrick van den
Cabaret en literatuur (i.s.m. Verhallen, Frank) 221-222/3
P, Drs. (i.s.m. Verhallen, Frank) 221-222/36
Veen, Herman van (i.s.m. Verhallen, Frank) 221-222/50
Visser, Joop (i.s.m. Verhallen, Frank) 221-222/45

HARTEN, Jaap
HELGA R. IN SMOKING 224/10

HEERDEN, Jaap van
Mutsaers, Charlotte (gesprek) 225/49

HEFTING, Paul
Mutsaers, Charlotte (over het beeldende werk) 225/11

HEIJDEN, A.F.Th. van der
Zwagerman, Joost (brieven aan) 218/29
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

HENDRIKS, Pepijn
Mutsaers, Charlotte
'Rachels rokje' *225/32*

HISGEN, Ruud
Joyce, James
'Ulysses' (*i.s.m. Weel, Adriaan van der) 219/3*
Joyce, James (i.s.m. Weel, Adriaan van der) 219/68

HOFFMAN, Ron
Joyce, James en Dickens, Charles 219/35

HOFSTEDE, Peter
Ruebsamen, Helga 224/29

HOOGERVORST, Ingrid
Lieske, Tomas (gesprek) 226-227/107
Wassmo, Herbjørg 226-227/96

HORWOOD, William

zie LUTEIJN, Eduard

HüSGEN, Lucas
Joyce, James
'Een portret van de kunstenaar als jongeman' *219/50*

JACOBS, Eduard
DE LELLEN 221-222/88
WERKMANSKIND 221-222/91
zie ZUIDINGA, Robert-Henk

JANSEN, Ena
Eybers, Elisabeth (gesprek) 223/35

JONGE, Coen de
Vinkenoog, Simon 224/60

JOYCE, James
FINNEGANS WAKE (fragment) 219/92
Beknopt bibliografisch overzicht 219/95
zie Bloem, Rein
zie CASPEL, Paul van
zie HISGEN, Ruud
zie HOFFMAN, Ron
zie HüSGEN, Lucas
zie KOSTERS, Onno
zie LERNOUT, Geert
zie PONT, Theo
zie SLOOTEN, Johanneke
zie TIGGES, Wim
zie VOOGD, Peter de

KEMPEN, Yves van
Ruebsamen, Helga 224/3

KLEIN KLOUWENBERG, Jasper
Vermeulen, Bram (gesprek) 221-222/61

KOOPMAN-THURLINGS, Mariska
Tournier, Michel 226-227/71

KOOPMANS, Jelle
Rabelais, François 220/45

KOSTERS, Onno
Joyce, James (leven en werk) 219/16
Beknopt bibliografisch overzicht James Joyce 219/95

KRAAMER, Josje
Auster, Paul 223/20
Mutsaers, Charlotte
'De markiezin' *225/45*

KUIJK, Liesbeth van
Arlt, Roberto 223/57

LERNOUT, Geert
Joyce, James
'Finnegans Wake' *219/79*

LEUSHUIS, Reinier
Rabelais, François en
Foucault, Michel
'Les Mots et les Choses' *220/40*

LIEBREGTS, Peter
Tartt, Donna
'The Secret History' *223/3*

LIESKE, Tomas
zie HOOGERVORST, Ingrid

LURELEI
PROVO-MEISJES 221-222/113
VOETBALPOLITIEK 221-222/116
zie BLOM, Paul

LUTEIJN, Eduard
Horwood, William 226-227/79

MARSMAN, H.
zie VROMAN, Leo

MATSIER, Nicolaas
Mutsaers, Charlotte 225/3

MERTENS, Anthony
Mutsaers, Charlotte
'Rachels rokje' *225/24*

MICHEL, K.
zie VROMAN, Leo

MUTSAERS, Charlotte
STERRE DER ZEE HELP DE VISSERS OM ZEEP 225/21
zie DUIF, Renilde
zie ELSHOUT, Ron
zie HEERDEN, Jaap van
zie HEFTING, Paul
zie HENDRIKS, Pepijn
zie KRAAMER, Josje
zie MATSIER, Nicolaas
zie MERTENS, Anthony
zie REUGEBRINK, Marc
zie VERKRUISSEN, Hester
zie VOGELAAR, Jacq.

NEERVOORT, Hans
Scheepers, Riana (gesprek) 223/46
Zwagerman, Joost (gesprek) 218/3

NES, Liesbeth van
Rabelais, François 220/21
Scheerbart, Paul
'Het Perpetuum Mobile' *226-227/53*

NIJS, Pieter de
Gebroeders Flint, De (gesprek i.s.m. Offerman, Ton) 221-222/95

OFFERMAN, Ton
Cabaret 221-222/77
zie NIJS, Pieter de

OSTAYEN, Paul van
ALPENJAGERSLIED 221-222/120

P, Drs.
zie HANENBERG, Patrick

PETERS, Arjan
Ruebsamen, Helga (gesprek) 224/11

PLOUVIER, Bart
TUSSEN LAGEN VAN TIJD 226-227/114

POL, Barber van de
DE NIEUWE MENS (over Cuba) 226-227/88

POLZER, Heinz Hermann
pseud. van Drs. P

PONT, Theo
Joyce, James
'Ulysses' *(toneelbewerking) 219/42*

RAAT, G.F.H.
Ruebsamen, Helga 224/23

RABELAIS, François
PANTAGRUELIJNSE JAARVOORSPELLING 220/54
Rabelais in Leiden (internationaal colloquium) 220/62
zie DRESDEN, S.
zie KOOPMANS, Jelle
zie LEUSHUIS, Reinier
zie NES, Liesbeth van
zie RUS, Martijn
zie SMITH, Paul J.

RADSTAKE, Jos
Zwagerman, Joost
'De buitenvrouw' *218/52*

REGISTER BZZLLETIN
23ste jaargang (nrs. 208 t/m 217 - 1993-1994) 218/76

REUGEBRINK, Marc
Mutsaers, Charlotte 225/68

RöMER, Paul
Zwagerman, Joost
'Gimmick!' *218/37*

ROUSSEL, Raymond
zie BLOEM, Rein

RUEBSAMEN, Helga
DE BUNKERS VAN HET BENOORDENHOUT 224/33
HET LIED EN DE WAARHEID 224/19
SCHEVENINGEN 224/40
zie BROEKSMA, Els
zie BUIKEMA, Rosemarie
zie HARTEN, Jaap
zie HOFSTEDE, Peter
zie KEMPEN, Yves van
zie PETERS, Arjan
zie RAAT, G.F.H.

RUS, Martijn
Rabelais, François 220/3

SCANDINAVISCHE LITERATUUR
zie WASSMO, Herbjórg

SCHEEPERS, Riana
zie NEERVOORT, Hans

SCHEERBART, Paul
HET PERPETUUM MOBILE 226-227/54
zie NES, Liesbeth van

SCHOLTEN, Hilde
Cabaret en het dagelijks taalgebruik 221-222/71

SLAUERHOFF, J.J.
zie VROMAN, Leo

SLOOTEN, Johanneke van
Joyce, James (over zijn muzikaliteit) 223/27

SMITH, Paul J.
Rabelais, François 220/31
Rabelais, François
'Pantagruelijnse Jaarvoorspelling' *(i.s.m. Toorn, Nic. van der) 220/52*

SPAANSTALIGE LITERATUUR
zie ARLT, Roberto

STORM, Arie
Zwagerman, Joost 218/59

STRATEGIER, Felix

zie GEBROEDERS FLINT, De

TARTT, Donna
zie LIEBREGTS, Peter

THEATER INSTITUUT NEDERLAND
100ste verjaardag cabaret 221-222/117

TIGGES, Wim
Joyce, James
'Finnegans Wake' *219/86*

TOORN, Nic. van der
zie SMITH, Paul J.

TOURNIER, Michel
zie KOOPMAN-THURLINGS, Mariska

VEEN, Herman van
zie HANENBERG, Patrick van den

VERGEER, Koen
Zwagerman, Joost (en het postmodernisme) 218/68

VERHALLEN, Frank
zie HANENBERG, Patrick van den

VERKRUISSEN, Hester
Mutsaers, Charlotte
'Hazeboek' *225/65*

VERMEULEN, Bram
zie KLEIN KLOUWENBERG, Jasper

VINKENOOG, Simon
BAST 224/65
zie JONGE, Coen de

VISSER, Joop
zie HANENBERG, Patrick van den

VOGELAAR, Jacq.
Mutsaers, Charlotte (over de essays) 225/34

VOOGD, Peter de
Joyce, James 219/30

VROMAN, Leo
zie ELSHOUT, Ron

WASSMO, Herbjørg
zie HOOGERVORST, Ingrid

WEEL, Adriaan van der
zie HISGEN, Ruud

WIEG, Rogi
Zwagerman, Joost (als dichter) 218/18

ZUIDAFRIKAANSE LITERATUUR
zie EYBERS, Elisabeth
zie SCHEEPERS, Riana

ZUIDINGA, Robert-Henk
Heijden, A.F.Th. van der 226-227/102
Jacobs, Eduard 221-222/86
TAAL IN LETTEREN (auteurs verrijken woordenschat) 220/63
TAAL IN LETTEREN (naamgeving boekhandels) 221-222/119
TAAL IN DE LETTEREN (literaire oorsprong van namen van fysieke en psychische stoornissen) 224/71
TAAL IN DE LETTEREN (over thuistaal) 225/79
TAAL IN DE LETTEREN (over namen in romans) 226-227/119

ZWAGERMAN, Joost
zie ANDEWEG, Agnes
zie ELSHOUT, Ron
zie HEIJDEN, A.F.Th. van der
zie NEERVOORT, Hans
zie RADSTAKE, Jos
zie RöMER, Paul
zie STORM, Arie
zie VERGEER, Koen
zie WIEG, Rogi

[Nummer 230]

Voorwoord

Woord en beeld; proza, poëzie en essay; literatuur en filosofie; waarheid en verdichting; wie aan uiterlijke tekenen houvast denkt te hebben bij een poging tot karakterisering van het werk van Gerrit Krol, staat al snel op het verkeerde been.

Niet voor niets heeft de auteur een broertje dood aan literatuur die simpelweg valt samen te vatten of teruggebracht kan worden tot een thema.

Een poging tot samenvatten of karakteriseren van het komplete oeuvre van Krol, van 1962 af, is derhalve een nog iets hachelijker zaak.

Met dit nummer van BZZLLETIN heeft de redactie dan ook zeker niet de pretentie het oeuvre van Krol volledig in kaart te hebben gebracht; noodgedwongen zijn onderwerpen als de visie op de vrouw en ethische kwesties - mensenrechten, ontwikkelingshulp - enigszins onderbelicht gebleven. Niettemin biedt dit nummer met recente interviews, colums en portretten naar ons idee een nieuw perspectief op een van de meest eigenzinnige auteurs van Nederland.

J. Heymans
Als een Atlas (1): De hersens van een gebouw
In gesprek met Gerrit Krol

Geen Nederlandse schrijver heeft het bedrijfsleven zo nauwkeurig te boek gesteld als Gerrit Krol. Zijn romans, gedichten en essays staan vol verwijzingen naar de 'oil-business'. Veelvuldig grijpen de schrijver en zijn hoofdpersonages op computers terug om 'management information systems' of iets anders te optimaliseren. Daar is het feit dat Krol op de dag af precies 35 jaar bij een multinational heeft gewerkt niet vreemd aan. Van 1957 tot 1969 was hij als computerprogrammeur 'in dienst van de Koninklijke' onder meer gestationeerd op het Shell Laboratorium in Amsterdam-Noord. Van 1970 tot 1993 was hij als informatie-analist werkzaam bij de Nederlandse Aardolie Maatschappij, een onderdeel van Shell, in Assen. Regelmatig vertoefde hij, in opdracht van zijn werkgever, in het buitenland. Zo was in de tweede helft van de jaren zestig zijn Shell-standplaats Caracas. Vandaaruit verkende hij de omliggende Zuidamerikaanse landen en het Caraibische gebied, in het bijzonder Curaçao. En in de late jaren tachtig werd hij door de Shell naar Nigeria uitgezonden.

In het afscheidswoord bij zijn pensionering, gehouden op 26 juni 1993, keek Krol op zijn leven bij de NAM terug: 'Mijn functie was en is tot op vandaag *senior consultant*, wat doorgaans inhoudt dan men eigenlijk geen werk voor je heeft. Er wordt niet direct iets van je verwacht. Mij persoonlijk geeft dat altijd een heerlijk gevoel'. Volgens Krol hoeft aan dat 'senior' geen bijzondere waarde te worden gehecht, aangezien de NAM *junior* noch gewone *consultants* in dienst heeft. Hoogstens kan van een senior consultant worden verwacht dat hij het graag over vroeger heeft, zoals Krol opmerkt in zijn essay 'De mythe van mens-management', opgenomen in een congresbundel met de weinig literaire titel *Investeren in mensen en economisch rendement* (1992). En zowel in zijn afscheidswoord als in zijn 'bedrijfskundige' essay kijkt hij vervolgens op vroeger terug:

> Ik had het geluk het vak van automatisering te kiezen op het moment dat het nog niet echt een vak was. Zo herinner ik me dat ik, pas programmeur, in Elseviers beroepengids opzocht wat de status was van mijn beroep, want ik was er nogal trots op. Daar stond, alfabetisch ingeklemd tussen de glamour van piloot (opleiding vier jaar) en purser (opleiding drie jaar): programmeur, opleiding één week. Plus een beschrijving van het type mens dat er bij hoorde: 'een systematische, niet al te levendige geest'. Beetje teleurstellend, vond ikzelf ook. Erger: misschien was ik wel zo. Maar al programmerend, de jaren daarop, merkte ik dat mijn geest aan levendigheid won, om de eenvoudige reden dat ik allerlei zaken ontdekte die ik nog nergens gelezen had.

Verrassende afloop

Tussen zijn betrekkingen bij de Shell en de NAM heeft Krol in 1969 op Texel geprobeerd om zich geheel aan de literatuur te wijden. Maar al na een half jaar besloot hij het schrijven toch weer als nevenactiviteit te gaan beoefenen. 'Ik kreeg al heel

vroeg in de gaten,' vertelt Krol in zijn 'schrijvershuisje' achterin de tuin van zijn okergele woning in Oudemolen, 'dat ik voor het brood op de plank ergens anders moest zijn dan bij de literatuur. Gelukkig had ik een vrouw die dat bevestigde.' Sindsdien was Krol voor zijn literaire werk op de avonden en de weekenden aangewezen, - vrije tijd die hij uiterst gedisciplineerd aan de letteren besteedde. Toen hij in 1993 bij de NAM met pensioen ging, had hij dan ook al meer dan dertig boeken gepubliceerd. Hij debuteerde met *De rokken van Joy Scheepmaker* (1962) en schreef vervolgens nog een stuk of twaalf romans. Een belangrijk deel daarvan bestaat uit 'olie-industrieromans', zoals *Het gemillimeterde hoofd* (1966), *De chauffeur verveelt zich* (1973) en *In dienst van de 'Koninklijke'* (1974), een

‘succes-story’ met daarin een wel erg toepasselijke passage: ‘Natuurlijk word je gevormd door je werk en als je zestig bent, ben je precies de man die past in het gat waar je juist uit bent gestapt’. Deze romans bevatten onder meer de literaire neerslag van Krols ‘tropenjaren’ in Zuid-Amerika.

‘Stel dat ik na *Een Fries huilt niet* (1980) was doodgegaan,’ zo werpt Krol op,

> dan was mijn schrijversleven af geweest. Ik had een aardige reeks olie-industrieachtige boeken op mijn naam staan. Ik behoorde tot die romanciers die steeds hetzelfde boek schrijven. Maar ik moest blijkbaar nog een aantal jaren mee. Toen ben ik overgegaan op een voor mij ander soort boeken. Dat was - ik zeg het eerlijk - een strategische manoeuvre. Iemand wiens oordeel ik hoog acht, zei op een dag tegen mij: ‘Bij die passage weet ik niet precies meer in welk boek het staat’. Dat bedoelde hij niet als een waarschuwing, maar zo vatte ik het wel op. Zelfs iemand die mijn werk goed kende, een groeiende stroom van romans over een computertechnicus die almaar in het buitenland reist, begon het onderscheid tussen de verschillende boeken langzamerhand te verliezen. Daarom besloot ik als schrijver een nieuwe weg in te slaan. Het eerste andere boek was *De man achter het raam* (1982), het eerste hij-boek, alhoewel het erg over mezelf gaat.

De ontstaansgeschiedenis van die meeslepende roman is een treffend voorbeeld van hoe Krol als schrijver te werk gaat. Vaak is hij al maandenlang aan een boek bezig, terwijl hij nog niet helemaal weet waar het precies over gaat. Krol:

> Elk verhaal werkt zich naar een einde toe. Ik kan me niet voorstellen dat iemand een boek schrijft dat niet eindigt. Maar ik zat al bijna een jaar te schrijven en wist niet waaraan. Op een dag, toen ik een heel eind met *De man achter het raam* op streek was, had ik 't ineens door: het boek gaat over een computer die een mens wil worden. Dit bevrijdde me van het probleem dat het boek steeds niet af kwam. Een hele opluchting. Toen zag ik ineens ook een uitweg in de stapel aantekeningen waar ik almaar geen verband in had kunnen ontdekken. Daardoor kregen allerlei stukken die ik had geschreven, achteraf referentie. En de notities die geen betekenis kregen, gooide ik gewoon weg. Toen heb ik het boek vrij snel kunnen afmaken. Er zijn schrijvers die een plan opzetten en dat vervolgens netjes uitwerken, maar ik laat me, tot het einde van het boek toe, graag verrassen.

Behalve al deze romans, gekenmerkt door een ogenschijnlijk verbrokkelde structuur, stellige beweringen met veel witregels en wiskundige formules, publiceerde Krol ook een groot aantal essays en columns - die hij trouwens ook consequent essays noemt - over kunst en wetenschap. Deze essays werden gebundeld in onder meer *De schriftelijke natuur* (1985), *Helmholtz' paradijs* (1987), *Wat mooi is is moeilijk* (1991) en *De mechanica van het liegen* (1995). ‘Als essayist voel ik mij,’ aldus Krol, ‘iets minder vrij dan als romancier. Je kunt, essayerend, de logica minder geweld aan doen. Een essay dient in zijn beweringen een zekere logische volgorde te hebben.

Maar ook in een essay laat ik mij graag verrassen door de afloop, al is het allemaal wat op de kortere baan.'

Gerrit Krol (Groningen, 1934) verwacht niet, nu hij sedert de zomer van 1993 een leven als full-time schrijver leidt, meer boeken te zullen schrijven:

> Ik ben een man van een boek per jaar. En dat blijft zo. Een jaar of tien geleden had ik een deeltijdbaan bij de NAM, drie dagen in de week. Die periode heeft zes jaar geduurd. Toen heb ik kunnen vaststellen wat ik al wel voorvoelde. Alhoewel ik meer tijd had, nam mijn produktie aan boeken niet erg toe. En ik heb bovendien ervaren dat die boeken er ook wel komen als ik helemaal geen tijd heb. Er is bij voorbeeld een periode geweest dat ik full-time bij de NAM werkte en elke week twee columns schreef - op de Achter-pagina van NRC Handelsblad en voorin de VPRO-gids. In die tijd heb ik de roman *De weg naar Sacramento* (1978) geschreven en was ik ook nog een paar maanden ziek. Schrijven is, denk ik, een soort radio-activiteit die, onafhankelijk van druk en temperatuur, dezelfde uitstraling heeft. Een constante halveringstijd.

Aan het einde van zijn afscheidswoord bij de NAM gaf Krol nog een handvol cijfers over wat hij nu eigenlijk in de afgelopen 35 jaar had uitgevoerd. Daarvan was hij, alles opgeteld, ongeveer twintig jaar echt productief geweest. Hij had zich met zaken bezig gehouden waar hij duidelijk zijn stempel op had kunnen drukken. Die waren er zonder hem vermoedelijk niet geweest. Tien jaar had hij gehoorzaam werk gedaan dat een ander ook had kunnen doen. En de overige vijf jaren waren, aldus Krol, lang geweest, 'in die zin dat ik de dagen op kantoor doorbracht in ledigheid. Een beetje het raam uitkijken. Helemaal niets te doen. Echter, literair gezien zijn deze dagen, zonder dat ik wilde toegeven aan de verleiding de deur op slot te doen en te gaan schrijven, de meest productieve dagen geweest'.

Ferranti Mark IV

Mag ik met u, in uw hoedanigheid van voormalig senior consultant *nog even naar vroeger terug? Hoe zag de eerste computer eruit waarmee u werd geconfronteerd?*

Toen ik met mijn MO-wiskunde bezig was, aanvankelijk in Groningen, later in Amsterdam, heb ik die studie min of meer opzij gezet om maar zo snel mogelijk met computers te kunnen beginnen. Niet omdat ik graag aan een computer zit, maar om wat je ermee kunt doen. Het interne werk, het programmeren. De eerste computer waar ik mee gewerkt heb, was de Engelse Ferranti Mark IV, gebouwd in 1954. Die stond op het Shell-Laboratorium in Amsterdam-Noord. (Ik kan het trouwens niet nalaten om even te vermelden dat een van zijn voorgangers, de Ferranti Mark I, nog mede door de raadselachtige wiskundige Alan Turing is gebouwd.) In 1957 kreeg ik de Ferranti Mark IV voor het eerst onder ogen. Dat ding besloeg, qua ruimte, twee gymnastieklokalen en had een capaciteit van 0,8 K. Ter vergelijking: de huidige pc heeft een geheugen van 1024 K. Die computer werd gevoed met een soort papieren telexlint, niet eens met ponskaarten, laat staan een magnetische band. Stond er een fout op dat lint, dan stond je wel een half uur bij de lintponser, een helemaal nieuwe papierrol, alleen om twee gaatjes te corrigeren. Het was een computer met ouderwetse radiobuizen, dus hij was per dag ook nog een keer of drie kapot. Het aardige van die computer was dat je de nullen en enen op kathodestraalbuizen, tv-monitors dus, kon aflezen. Elke bit was een radiolamp. Je kon dus precies zien, op het meest elementaire niveau, wat een programma teweegbracht. Hij was in zijn gebruik zeer gemakkelijk - eenvoudiger kon haast niet -, maar het fysieke gedeelte eromheen was monstrueus.

Die door u beschreven computer heeft iets heel doorzichtigs. Daarmee lijkt hij al te verwijzen naar een later door u vaak aangehaalde formule van de wiskundige Birkhoff waarin schoonheid als de verhouding van orde en complexiteit wordt gedefinieerd.

Ja, de instructieset van die computer was ook zeer eenvoudig. Er waren, geloof ik, een stuk of achttien instructies. Het had iets van Lego en dat vond ik het charmante. Een computer kan tegenwoordig zo ongelooflijk veel, maar een aanzienlijk deel daarvan is helemaal niet nodig. Hij dringt zich, met zijn veelheid aan mogelijkheden, aan je op. Daar moet je, of je nu wilt of niet, doorheen. Je hebt er in de uitvoering ook last van, want een computer wordt daardoor trager. De pc die ik heb gekocht,

heb ik ontdaan van alle franje. Ik kan er maar één ding mee: tekst verwerken. Hij is dan ook razendsnel. Sneller dan die Windows-machines.

Houdt u eigenlijk wel van computers?

Nee. De hedendaagse computers en die netwerken zijn vreselijk ingewikkeld. Het *operating system* maakt de omgang met de computer tegenwoordig moeilijk. Wat ik dertig jaar geleden met computers deed, kun je nu bijna niet meer doen, omdat je te ver van de machine af zit. Met die eerste computers praatte je in machinetaal. Bits en bytes. Je werkte voor het gemak in het zestientallig stelsel. Elk gaatje in die papiertape was een bit. Heel eenvoudig. Ook Assembler is een machinetaal waarbij elke opdracht nog steeds een één-op-één instructie is, maar Fortran is al iets ingewikkelder. Dat vond ik een vervelende taal. Had ik een hekel aan. Algol heb ik nooit geleerd, maar Cobol was mij op het lijf geschreven, omdat het een soort gestructureerd Engels was. Een huwelijk tussen logica en Engels. In die taal heb ik met veel plezier geschreven.

Welke computertaal vindt u de mooiste?

De ene computertaal is duidelijk mooier dan de andere. Dat kun je rustig zeggen. Zo vond ik PL1 nog weer fraaier dan Cobol. Later heb ik MUMPS gebruikt, een mooie, onorthodoxe taal die ik in mijn feuilleton *Scheve levens* (1983) als een mismaakte dwerg met een geniale geest heb omschreven. MUMPS is eigenlijk één instructie die zichzelf aldoor voedt en opeet. In die taal kun je de instructies ook als data opvatten. Zonder enige limiet. Als je spectaculaire dingen met een computer wilt uithalen, dan is MUMPS de weg.

En wat heb je tegenwoordig allemaal nog meer? Pascal, maar dat ken ik niet. En Oracle. Dat is een op databestanden georienteerde manipulatietaal. *Database-oriented.* Daar komt niet veel programmeren bij. Aan het begin van de jaren tachtig werd ik voor de eerste keer met Oracle geconfronteerd, toen mijn baas, een Amerikaan uit Texas met een sigaar in zijn mond, tegen mij zei: ‘Why dont you use oracle?’ Dat klonk dus al heel beroerd. In die tijd begon ik te merken dat ik als programmeur verkalkte. Oracle is iets heel anders dan Cobol. Eigenlijk had ik geen zin meer in nieuwe talen, en het gebruik van Oracle heb ik in mijn laatste NAM-jaren dan ook aan anderen kunnen overlaten.

Wat hield uw baan als informatie-analist bij de NAM precies in?

Vele jaren van mijn leven heb ik gegeven om de computer te laten worden gebruikt door de mensen in het veld. Begin jaren zeventig zat ik op kantoor in Assen. Allemaal witte boorden-werk. Toen heb ik mijn diensten als automatiseerder aangeboden aan de operators in Hoogezand die, met hun leren jacks aan en hun agenda vol afspraken, het gasveld Groningen runden. Dat imponeerde me sterk. Uiteindelijk werd ik, een hoofdkantoorman, door hen geaccepteerd. Daar moet je niet te licht over denken. Dat lukt bijna niemand. Ik was er elke dag. Zonder dat ik er een kamer had. Ik voelde me buitengewoon gemotiveerd om in Hoogezand te zijn. Het gas was Gronings, dicht bij huis,- het was eigenlijk mijn grond. Mijn gas. Zo voelde ik dat. Na een paar jaar voorbereiding heb ik op dat gasveld een computer geplaatst kunnen krijgen die altijd in de lucht was: een PDP/11 met een capaciteit van 32 K. Gasproduktie is een continubedrijf. Vierentwintig uur per dag. Zeven dagen per week. Voor die computer heb ik met een paar collega's een flink aantal systemen in MUMPS geschreven en die lopen tot op de dag van vandaag.

Toen ik in Hoogezand begon, verklaarde ik plechtig dat het systeem pas helemaal af zou zijn als iedereen aan een terminal zou werken. Daarop werd natuurlijk gevraagd: ‘Een terminal, wat is dat?’ Het was in 1972 dat we met z'n vieren naar Hoogovens zijn gereden, IJmuiden, om te bekijken hoe een terminal eruitzag. Maar hij was, te vroeg voor zijn tijd, buiten gebruik. Stond onder een tafel. ‘O, is dat nou een terminal’. Het was nog een beeldscherm uit de tijd dat men dacht dat alles moest zijn gestroomlijnd. Hij had de vorm van een oude Citroën DS. Een heel futuristisch ding dat vreselijk veel plaats innam. Toen we die bestofte terminal hadden aanschouwd, zijn we weer naar huis gegaan.

Data-landschap

De laatste jaren voor uw pensionering heeft u de bedrijfskundige structuur van de NAM in een zogenaamde Data Atlas *in kaart gebracht. Dat boek telt maar liefst 640 bladzijden. Hoe bent u daartoe gekomen?*

Toen ik in 1989 uit Nigeria terugkwam, moest ik vreselijk aan mijn werkomgeving wennen. Ik vond alles veranderd. Het kantoor was nieuw, het werk was nieuw en de mensen waren nieuw. Wat waren ze jong! Zelden dat ik op de gang nog een bekende tegenkwam. Over hun schouders meekijkend, probeerde ik uit te vinden wat ze precies aan het doen waren. Het was allemaal Oracle, niks voor mij. Er was bij de NAM geen plaats meer voor mij, anders dan waar ik niet wilde zijn. In wanhoop dacht ik aan ontslag nemen. Maar ja, dat is éven een opluchting, maar daarna zal blijken dat je jezelf financieel geweldig in de vingers gesneden hebt. De bekende gevangene in de gouden kettingen.

Ik moest dus iets nieuws verzinnen. Maar dat had ik al. In Nigeria was ik een jaar bezig geweest met 't boven water halen van allerlei computersystemen. Ik was daar informatieplanner, een functie die als alle planningfuncties niets inhield. Welke systemen moeten er nog komen? Je kunt van alles verzinnen.

Maar het minste wat je kunt en ook moet doen is: kijken wat je al hebt. En dan blijkt - in elk bedrijf, denk ik - wat een rotzooi er ligt op de bodem. Of de systemen nu gebruikt worden of allang verlaten zijn, of allang gemodificeerd... of nog steeds gebruikt, maar allang overbodig. Systemen die niet een relatie onderhouden met andere systemen, kun je net zo goed meteen weggooien, ook al worden ze nog zo hartstochtelijk gebruikt. Nou, op die manier heb ik toen de NAM doorgelicht - is misschien wat te veel gezegd. Beschreven. Ik heb daar toen de ijzersterke vorm van de *Data Atlas* voor gekozen. Die had ik in Nigeria al bedacht. Je moet natuurlijk een vorm hebben.

In die *Data Atlas* wilde ik het volgende in kaart brengen: waar zijn al die mensen bij de NAM - niet alleen op het hoofdkantoor in Assen, maar ook op de bijkantoren in Hoogezand, Schoonebeek, Rijswijk, Velsen, Den Helder en op zee - de hele dag mee bezig? De gegevens waar die mensen mee werken, waar komen die vandaan en waartoe leiden ze? Kortom, hoe werkt het bedrijf? Niet iedereen vindt dit interessante vragen. De wereld van de informatie is een wat grijze wereld, vergelijkbaar met de grijze substantie die we in ons hoofd meedragen, je kunt er beter niet te veel over nadenken, want dan durf je geen stap meer te verzetten. Maar nadenken over de hersens van een gebouw - je komt op een donkere morgen aanrijden en je ziet alle ramen al verlicht, iedereen zit al achter zijn scherm en communiceert met z'n collega's, al of niet via informatiesystemen - kortom, de intelligentie van een kantoor in kaart te brengen, dat leek mij een nuttige zaak en bovendien, het is, vind ik, het mooiste werk dat er is. Het voorstel tot het maken van dat data-landschap heb ik aan mijn bazen voorgelegd. Ik had geluk. Ze waren allang blij dat ik, een dure *senior consultant*, nog wat om handen had. Ik kende het bedrijf vrij goed en bovendien had ik mijn leeftijd mee. Ik vond alle deuren open en iedereen wilde wel een tijdje met mij over zijn werk praten. En vergeet niet... ik werd gedreven door nieuwsgierigheid. Het was een sport voor mij om steeds weer snel te begrijpen wat mij werd getoond en verteld, want ik deed één systeem per dag. De NAM heeft ongeveer duizend informatiesystemen, 300 grote en 700 kleine. En ongeveer 200 terminals, of hoe die dingen tegenwoordig heten. Schermen. Werkstations. Pc's. Alles met elkaar verbonden in één groot netwerk, ook naar buiten. Vooral naar buiten. Drie jaar achter elkaar heb ik jaarlijks een atlas geproduceerd, er heel hard aan getrokken, maar de *Data Atlas 1993*, de laatste, is de mooiste. Links de beschrijving, rechts het plaatje. Zeven kleuren. Dat vraagt een wat artistieke aanpak. Je moet een klein systeem op een A4-tje kunnen zetten, maar een groot systeem ook. Je moet dus zaken kunnen vereenvoudigen. Dingen weggooien. Dat kunnen veel programmeurs niet. Je moet een beetje on-precies zijn. Je moet in één oogopslag de essentie en het bereik van een systeem kunnen aflezen van het papier.

De Data Atlas 1993 *stemt in zekere zin met uw literaire produkten overeen. Beide heeft u in eerste instantie louter en alleen voor uzelf gemaakt.*

Het was mijn glorie dat ik zoveel vrijheid bij de NAM kreeg om de *Data Atlas* te maken. Dat leidde tot een omvangrijk boek dat ook nog eens veel te chique was. Shell is natuurlijk geen fabrikant van boeken. Men reageerde ook wat geschrokken, vond ik. Aanvankelijk werd mij gevraagd, of het geheel niet in een ringband kon worden gestopt. Dan had het tenminste nog iets voorlopigs, dan leek het wat goedkoper, maar daartegen heb ik me ernstig verzet. Een atlas kon ik aan mijn oeuvre

toevoegen, een ringband niet. Maar het ding is overal erg goed ontvangen. Ik hoop dat hij een aantal jaren meegaat.

In welke zin bent u wijzer van de computer geworden? U heeft bij voorbeeld met het computerprogramma APPI *(1971) gedichten geschreven.*

Toen ik, lang geleden, met die Shell-computer begon te werken, stond mij niet voor de geest om er gedichten mee te gaan maken. Ik had iets anders in mijn hoofd. Ik wilde heel precies weten hoe de ene waarheid uit de andere kan worden gegenereerd. Op bitniveau. In het essay 'Het oog van de naald' dat in *De mechanica van het liegen* staat, heb ik er een paar regels aan gewijd. Ik had het op mij genomen om de stellingen van de Euclidische meetkunde volautomatisch te bewijzen - en ik was trouwens niet de enige -, maar dat ging gewoon niet. In die zin word je wel wijzer van de computer. Had je die inspanning niet geleverd, dan dacht je misschien nog altijd dat het mogelijk is. Nu weet ik waarom het niet kan. Blijkbaar is de

wiskunde, hoezeer ook geformaliseerd, geladen met impliciet aangenomen betekenis. Neem bij voorbeeld de vierkantsvergelijking ax2 + bx + c = 0. Wij zijn gewend dat x de onbekende is. Die a, b en c staan voor alle in te vullen getallen, maar x staat natuurlijk ook voor alle getallen, zij het op een andere wijze. Als je dat aan een computer wilt uitleggen, besef je ineens hoe groot de afstand tussen jou en dat ding is. Jij begrijpt enigszins wat een vierkantsvergelijking is, in tegenstelling tot die computer. Hoe zeer je hem ook voedt, hij leert er niets van. Zijn intelligentie is en blijft nul komma nul.

Plato achterstevoren

In De man achter het raam *heeft u op een literaire wijze geprobeerd om de mogelijkheden van een computer uit te breiden tot een machine met menselijke emoties. Het hoofdpersonage is, anders gezegd, een spirituele computer. Is* De man achter het raam *geen roman avant la lettre over de virtuele werkelijkheid?*

In de tijd dat ik *De man achter het raam* schreef, bestonden er ook al wel *virtual memories* hoor. IBM bij voorbeeld pronkte ermee in zijn advertenties. Een denkbeeldig, extra geheugen dat geen extra kosten met zich meebrengt: omdat het niet bestaat. Maar je kunt het wel beprogrammeren. De term virtuele werkelijkheid komt in het boek niet voor, maar in de ‘Proloog’ wordt het probleem gesteld waar het verhaal zich afspeelt. Als iemand in een stoel zit en hij vertelt een verhaal - en je vergeet dat hij in die stoel zit -, dan wordt hij als het ware vervangen door het verhaal dat hij vertelt. Eigenlijk is *De man achter het raam* één groot statement over wat het vertellen van verhalen is. In het begin van dat boek staat ergens: ‘Dit is het verhaal van een man die zijn hele leven in een stoel zit’. Dat ben ik. En ik wil ook van alles, maar ik ben zo immobiel dat ik op een computer lijk. Als de ik-figuur in *De man achter het raam* de indruk wekt dat hij ergens loopt en iets beleeft, dan vindt dat in zijn hoofd plaats. Dat is het in feite, maar in het boek vertel ik het iets geestiger.

Is het roemruchte essay 'l Homme machine *(1747) van de Franse filosoof Julien Offray de Lamettrie een inspiratiebron voor* De man achter het raam *geweest?*

Nee, ik heb de Nederlandse vertaling van dat boek, *De mens een machine*, wel even doorgebladerd, maar ik heb daar niet mijn hele roman aan willen ophangen. Ik citeer er een gedachte over de verhouding van ziel en lichaam uit. Dat is alles. In die zin doet Lamettrie wel even mee, maar hij wordt al snel weer verlaten. Ik wilde niet dat mijn boek zou gaan lijken op dat van Lamettrie. Hetzelfde geldt eigenlijk voor Plato. De ik-figuur in *De man achter het raam* leest het volledige oeuvre van Plato, en ook nog in het Grieks. Hij heeft het in anderhalve minuut uit. Dan zegt hij een beetje triomfantelijk: ‘Ik kan het ook achterstevoren’.

In De man achter het raam *wordt de virtuele werkelijkheid van de computer Adam geschetst. Hoe komen de beide wetenschappers die hem hebben gemaakt, in Adams wereld terecht? Dat lijkt me, eerlijk gezegd, net zo moeilijk als een lezer die zich in de dialogen tussen romanfiguren wil mengen.*

Adam begint de wereld via formele mededelingen te kennen: hij speelt een partijtje schaak tegen de kampioen van het instituut of hij leest de krant. Zo krijgt hij een suggestie van de werkelijkheid. Hij heeft een uitgebreid innerlijk. Hij ontvangt allemaal mededelingen die hij niet vergeet, want dat vermogen heeft hij nog niet. Hij krijgt, gaandeweg de roman, heel expliciet zintuigen. Zijn zintuiglijke indrukken beeldt hij af op wat hij al uit de boeken weet. Te hooi en te gras 'matcht' hij die kennis met wat hij van buiten krijgt aangereikt. Daarom maakt hij ook zoveel fouten: hij gooit bij voorbeeld zijn neus weg, omdat hij verkouden is. Hij begrijpt toch eigenlijk veel dingen niet. Zoals hij met zintuiglijke prikkels omgaat, reageert hij ook op gevoelens die van buiten komen. Dat wordt dan voornamelijk gevoed door wat hij voor vrouwen voelt, terwijl hij in het begin van de roman nog niet eens weet of hij een man of vrouw wordt. Als hij dan mag kiezen, vraagt hij: 'Maakt het verschil voor mijn intelligentie?' Hij kiest voor een man, zonder dat duidelijk wordt, of dat een betere keuze is. Een buitengewoon onbegrijpelijke en ook onlogische gang van zaken. Er is veel in deze roman dat ik niet goed begrijp.

Wat ik ook heel raadselachtig van *De man achter het raam* vind, is dat het boek, hoe beeldend ook en hoe onderhoudend in zijn dialoog, niet is te verfilmen. Je

kunt je namelijk niet voorstellen hoe die computerkast eruit ziet. Hij heeft niet eens een lichaam, in het begin. Al stelt hij zich wel voor dat hij een lichaam heeft en hij praat er ook naar. Maar waar zit z'n mond, en waar zitten zijn zintuigen? Hij heeft bij voorbeeld ook geen achterkant. Want tussen voor-en achterkant weet hij het verschil niet. Allerlei dingen zijn niet duidelijk in het boek, maar je ziet op een bepaald moment wel glashelder hoe hij loopt. En dat schreien kun je je ook wel voorstellen. Inderdaad: als een machine.

In het geval van Adams levensgeschiedenis, zoals geschetst in De man achter het raam, *is sprake van - minstens - twee werkelijkheden. Adam is niet alleen het computerprogramma dat hem bestuurt, maar vanuit zichzelf beschrijft hij ook een wereld. Dan is de vraag natuurlijk: hoe komen die beide werkelijkheden bij elkaar (zeker als het boek niet verfilmbaar is)?*

Dat is de kern van het probleem. Er zijn twee verschillende werelden, maar waar passen ze op elkaar? Ik kan daar een mooi voorbeeld van geven. Adam voelt bij voorbeeld duidelijk dat hij geen normaal mens is als hij, samen met andere mensen, een straat afloopt. Maar tegelijkertijd heeft hij ook de indruk dat hij erbij hoort. Wat hem opeens hindert, als door een weerspiegeling gezien, is dat hij zijn armen niet kan bewegen. Dan wil hij naar het ziekenhuis om de vliezen onder zijn oksels te laten doorknippen, zodat hij met losse armen kan lopen. En ermee kan zwaaien. Toen ik dat schreef, had ik het gevoel dat dit soort futiliteiten eigenlijk heel symptomatisch voor zijn onbehagen zijn. Als Adam met zijn armen mag zwaaien, is hij in zijn lopen niet meer te onderscheiden van andere mensen. Alhoewel het boek in de ik-vorm staat, is Adam zeker geen solipsist, want hij ontvangt allerlei beelden van de buitenwereld. Hij leert huilen en hij leert ook liefhebben. Als in een aanloop: een, twee... en nu ga ik omarmen.

De interpretatie dat Adam in de echte wereld rondloopt, lijkt me niet acceptabel. Hij beweegt zich toch in zijn eigen virtuele werkelijkheid? Hoe bent u erin geslaagd die grens in uw roman te overschrijden?

Ik heb mij voorgesteld hoe iets wat niet meer is dan een machine, weet kan krijgen van een buitenwereld. Daarbij heb ik me uiterst intuïtief opgesteld. Ik heb dat ding een stem gegeven, wat het literaire gedachtenexperiment al een beetje moeilijk maakt. Hij noemt zich ‘ik’ en beleeft toch meer dan hij zou kunnen beleven. Dat is om het boek enig esprit te geven. In die zin heb ik de virtuele wereld van die automaat en de werkelijke van Rudy en Wessel toch gesynthetiseerd. De ‘eerste persoon’ van het verhaal maakt dat mogelijk. Die zorgt ervoor dat de zinnen overtuigen. In de derde persoon verteld - nee, dat kán eenvoudig niet.

En dan val ik voor een fragment als het volgende:

> Deze geschiedenis zal aantonen dat ik geen reden van bestaan heb gehad, tenslotte. Maar toen, aan het begin van mijn leven, had ik die wel. Ze hadden zin in mij, Rudy en Wessel, en een betere reden voor het leven is er niet. Stonden ze daar met hun krijtje voor het bord over mij na te denken en zich het hoofd te breken over wat er mogelijk was. Alles, zolang er nog niets is. Maar zodra er iets is, tekenen zich ook de eerste contouren van

> een obstakel af: dat was ik. Ik stond erbij en boog het hoofd. Ik werd uitgeveegd.

Dus op dat moment is hij niet meer dan wat er op het bord staat. Je zou kunnen zeggen, hij is niet een volledig mens, hij is de helft. En waar die helft wordt uitgewist, is hij niks. Dat kan ik niet logisch beredeneren, maar ik vind het vermakelijk. De man achter het raam is ook geprogrammeerd om altijd te werken, zoals een echte computer. Er staat ook halverwege het boek: ‘Ik doe mijn best; ik doe altijd mijn best gatverdamme’. Dat vind ik een onlogische draai aan het verhaal die mij amuseert. Deze verzuchting komt de roman ten goede. Ik heb er niets op tegen om onlogisch te zijn. Als je probeert om een verhaal als *De man achter het raam* logisch te structureren, dan wordt het een soort puzzelboek waaronder de literaire kwaliteit gaat lijden. Het is de functie van het boek om op een enigszins formalistische wijze te amuseren. Met een nadruk op dat amuseren.

Louk Fleischhacker
Het leven van een virtuele robot

(foto: Johan Ghijsels)

Gerrit Krols roman *De man achter het raam* gaat over een robot. Niet zo een van metaal, met pezen van staaldraad en ingenieuze grijpers als handen, maar een die alleen bestaat in een virtuele ruimte die in het geheugen van een computer is opgeslagen. De ontwerpers hebben niet alleen deze bijna onstoffelijke persoon bewustzijn en zelfbewustzijn meegegeven - hierbij hebben ze waarschijnlijk gebruik gemaakt van de programmataal: Hyper Epistemic Generic Epistructuring Language -, maar ook een aanzienlijk deel van de wereld waarin ze zelf leven. De straten van de stad, hun eigen lichamelijke aanwezigheid en een deel van hun sociale omgeving. Kennelijk waren ze er op uit om te verwerkelijken wat de pioniers van de artificiële intelligentie op het oog hadden: een persoon te maken waarmee ze konden omgaan als met een medemens. Hun vondst om dit alles in de virtuele ruimte te doen plaatsvinden, mag geniaal genoemd worden. Zodoende vermijden ze alle binnen het vakgebied der artificiële intelligentie zo lastige ‘Is het werkelijk?’ - vragen. In de virtuele ruimte is alles werkelijk wat je er werkelijk hebben wilt, net als in een roman.

De man achter het raam is grotendeels geschreven vanuit het perspectief van deze virtuele persoon Adam. Deze weet wel dat hij zelf een robot is, maar niet dat zijn omgeving virtueel is. Dit dringt dan ook pas langzaam tot de lezer door, en tot sommige lezers zelfs helemaal niet.

Hier ligt ook de intrigerende paradox van het boek. Want hoe stelt men zich voor dat de werkelijke personen Wessel en Rudy communiceren met hun evenbeeld in de virtuele ruimte, zodanig dat het erop lijkt dat ze 'zelf' in deze virtuele ruimte rondlopen en onze robot zelfs een verhouding kan krijgen met de echtgenote van een van hen? Elke referentie aan 'cyberpakken' of iets dergelijks ontbreekt en zou ook van wansmaak getuigd hebben. Bovendien kan men daar niet de hele dag in rondlopen. Ook is er geen sprake van enige vorm van al dan niet wetenschappelijk gelegitimeerde telepathie. De lezer wordt uitgenodigd zulke flauwe uitwegen achterwege te laten en de paradox volledig tot zich te laten doordringen en in zijn bewustzijn te laten bezinken. De virtuele ruimte bevat zo veel uit onze eigen ruimte, dat we vaak in het onzekere verkeren of iets zich 'hier' of 'daar' afspeelt. Maar ze bevat het in de vorm van een *beschrijving* en binnen een roman, die als geheel ook een beschrijving is, kan men natuurlijk niet zo goed onderscheiden tussen beschrijving en werkelijkheid! Het enige contact tussen de twee werelden waarvan expliciet gerept wordt, is dat Adam *leest.* De auteur heeft verder niets nagelaten om ons in verwarring te brengen. Als Rudy Adam 'meeneemt op het imperiaal van zijn auto' en hem het breken van het riet laat ervaren, weten we bijvoorbeeld niet in welke wereld we zijn.

Deze realiteit van de virtuele wereld is beangstigend. Kan immers de ruimte waarin *wij* ons bewegen niet in zekere zin ook 'virtueel' genoemd worden? En ervaren we daarin van de andere personen niet ook alleen maar hun buitenkant? Is het niet alsof die personen zich in werkelijkheid ook buiten onze ruimtelijke en tijdelijke wereld bevinden? En is het niet mysterieus dat we toch met ze in contact lijken te kunnen treden? Dat zij en wijzelf de gebaren en woorden van ons lichaam kunnen sturen, zonder dat we begrijpen hoe we dat eigenlijk doen?

Gaan we echter in op de hierin liggende uitnodiging om onze wereld te gaan denken als de afspiegeling van een hogere werkelijkheid, dan verzeilen we in de paradox die Plato reeds ondervond. De hogere wereld tendeert ernaar om als twee druppels water op de onze te gaan lijken en het verschil krimpt in tot de simpele bewering *dat* er verschil is! En zelfs dan is nog niet te begrijpen *hoe* de lagere wereld nu precies deel heeft aan de hogere.

Krol laat zijn robot aan het einde van het boek sterven. Hij bestaat nog even in de vorm van het 'power on'- lampje van de computer, als pure mogelijkheid om te reïncarneren. Met de robot sterft de hele virtuele wereld en alleen de hogere, 'echte' wereld blijft over. Waaraan dankt deze haar robuustheid? Waarom weten we als we waken wel dat we waken en als we dromen (meestal) niet dat we dromen? Is het alleen de rijkdom aan details in onze wereld?

Experimentatoren met virtuele werkelijkheid ontmoeten dit probleem. Ze moeten trachten het hoofd - of het geheugen - te bieden aan een informatie-explosie. Maar ons brein redt dat ook, dus waarom zou het niet kunnen? Of redt ons brein het *niet* op zichzelf en hebben de 'externalisten' onder de Artificiële Intelligentie-goeroes gelijk, als ze zeggen dat ons geheugen niet uitsluitend in onze hersens zetelt, maar dat onze hele fysische wereld er de drager van is? De virtuele robot heeft een virtuele fysische omgeving. Beide zijn geincarneerd in het geheugen van de computer. Nu

zit het probleem aan de objectieve kant: wat onderscheidt een gesimuleerde wereld van een echt fysische?

Aan beide kanten heerst een symmetrie. We weten niet dat we dromen, maar wel dat we gedroomd *hebben.* De droomwereld *vooronderstelt* de waakwereld om droomwereld te zijn, maar niet andersom. De virtuele wereld veronderstelt de reëel fysische om virtueel te zijn, maar niet andersom. Hun vergelijking kan niet in de derde wereld vallen, want dat betekent een infiniete regressie. Ze moet dus in één van beide vallen en dan natuurlijk in de vóóronderstelde. En dat is ook de wereld waarin we aan het eind van de roman zijn teruggekeerd. Het dualisme is opgeheven, de spanning is verdwenen, maar een zekere ongerustheid blijft. Zijn we met alle bewustzijn en zelfbewustzijn en wereldkennis toch misschien geketenden in Plato's grot?

Hans Kok
De melancholie denken

Hoe leer je de mens kennen? Door uit het raam te kijken.

Ik kijk uit mijn raam en wat ik zie is ‘de mensheid in vredestijd’ - een leerzame ervaring. Gevolgd door een tot bezinning stemmende verbijstering.

Geen bezinning maar berusting.

Geen berusting maar ‘krijgt allemaal de tering.’

... zag ik rond het middaguur hoe een man, Bie's versie van een gymnasiumleraar, op een holletje de zebra nam, fiets aan de hand, aangestaard door, achter de stopstreep, naast elkaar, drie glimmende auto-voorruiten, waarachter, onzichtbaar, minstens drie paar ogen al hun aandacht gericht hadden op het rode licht...

‘In al hun vezels en vaten het verlangen, intens en hard, naar groen.’

‘Hoe weet je dat.’

‘Dat wéét je.’

... zijn rijwiel aan de hand meevoerend, zodat het, onbelast, in oneffenheden van het wegdek aanleiding zag sprongetjes te maken, en de tas die met twee haken aan zijn bagagedrager gestoken was - nietzozeer af te werpen, alswel te verwijderen. Boem. Daar lag die tas. Midden op de zebra. De leraar ging door met zijn holletje. En de drie autobestuurders - geen hoofd uit het raam, geen aan- of uitroep, geen toetertje... Het licht deed wat het doen moest, het werd groen.

‘Zo'n tas toch!’

Zo ontvouwt zich, aan de buitenkant van mijn raam, het beeld van de mens - in al zijn kille pracht.

Zo leer je hem kennen. En jezelf.

Gezellig. Kop koffie er bij, het ochtendblad, onaangeroerd voorlopig, dichtgevouwen op schoot.

Langzaam kom ik, man achter het raam, tot leven. Het is nog vroeg.

Waar het om gaat is beweging.

In de beweging is de geest. En de melancholie.

Ik heb het nu over het werk van Gerrit Krol.

Ik droomde dat iemand me vroeg welke twee boeken ik zelf geschreven zou willen hebben. En ik werd wakker, en ik zei tegen mezelf: Maar twee? Nu goed dan: *Een sentimentele reis door Frankrijk en Italië* van Laurence Sterne en *De man achter het raam* van Gerrit Krol.

Op slag voelde ik me een tevreden mens - en ik stond op en ging achter het raam zitten.

Wat Sterne (1713-1768) en Krol (1934) gemeen hebben is de plank, helemaal voor hen alleen, in mijn boekenkast. En verder: hun spingerigheid, hun overwachte breuken

en wendingen. Hun anarchie, hun vrolijke dwarsheid. Humor. Jazeker, echte onvervalste humor. Humor die zó de kwintessens van hun taal is dat de heren Sterne en Krol - bien etonnés - geen grappen nodig hebben om grappig te zijn.

En dan nog iets. Hoe moet ik het zeggen. Ik aarzel - zo'n aarzeling moet wel iets dieps inleiden. Waar is het - ik heb het ergens opgeschreven - hier is het: Levenswil.

Het staat er, een zwaar woord. Maar hoe het leven woelt en wroet en wringt en werkt, in die taal - niet in die taal, maar het is de taal zelf die zich wendt en keert, die zich in de staart bijt en die z'n staart afhakt, die springt en danst en zucht en kwijnt om maar te leven, tot leven te komen - het enige leven dat telt, het eigen leven.

‘Een hond die, aangereden, terwijl hij zich opricht op zijn voorpoten - sterft. Dat is leven.’ (De computer Adam in *De man achter het raam.*)

De man achter het raam is een scheppingsverhaal. Hoe de materie mens wordt, hoe een geest zich con-

strueert. En tenslotte weer sterft. Zeer tegen zijn zin wordt afgedankt.

Of hoe het alledaagse poëzie wordt, een vrolijke, dansante, melancholieke opmaat tot de dood... Zie ook *Een sentimentele reis door Frankrijk en Italië.* Maar over Laurence Sterne zal ik het verder niet hebben. Bedankt, mijnheer Sterne.

Gerrit Krol.

1967. Ik lees *Het gemillimeterde hoofd.* 'Schrijven met sommen' is de ondertitel. Maar wat me treft, zijn niet de sommen en de plaatjes, al of niet meetkundig, maar de melancholie die uit de pagina's opstijgt, geurt als een herfstdag, golft als het geluk van een liefde - en je weet, in het nevelige bos met de heilige banen zonlicht, dat je, hand in hand, door het najaar van die liefde loopt.

Ik was verslaggever van een dagblad in het wijde, archaïsche noorden des lands. Nieuws, reportages, interviews. Taal, taal en nog eens taal. Ja, allemaal tot je dienst, maar wat had ik aan de taal van die Krol. Die taal die me ontroerde, vrolijk maakte, verbaasde - die taal maakte me het werken onmogelijk. Die taal was geschikt voor de ziel, niet voor de krant.

Melancholie (in *Het gemillimeterde hoofd*):

'De wijdverbreide mening dat logica misverstanden uit de weg helpt is onjuist. Naarmate iemand logischer redeneert is hij minder verstaanbaar, dat komt omdat iets wat strikt logisch is geen betekenis meer heeft.'

(Stilstand.)

en:

'Bosma hing tegen de kast van het lachen [...] moest weten hoe het werkte. "Heel eenvoudig" zei ik. Ik legde het hem uit, met mijn handen tekeningen in de lucht makend. Hij begreep het niet. Ik ook niet. Ik had met de machine gepraat en ik kon het niet vertalen.'

Er is ook een gedicht dat ik zelf had willen schrijven. Krol vindt het laatste gedicht van *Chrysanten, roeiers* van Faverey een van de mooiste Nederlandse gedichten, zo niet het mooiste. Vind ik ook. Maar het gedicht dat ik had willen schrijven is het lange 'Wie in de leegte van de middag zweeft' van Gerrit Krol:

> Wie in de leegte van de middag zweeft
> [...]
> is iemand die in de voordeur staat te wachten
> met lege flessen voor de borst,
> niet te wachten, maar te praten,
> niet te praten, maar gezeten in de vensterbank.

Zoals Krol het woord 'niet' gebruikt - om je te laten weten dat wat er niet is, er wel is. Dat wat er is, er soms niet is. Dat het weg kan zijn, maar hoe kan iets weg zijn als het er niet, hoewel verdwenen, nog is - 'ergens', 'in zekere zin'.

Met zijn 'niet' treft Krol de melancholie in het hart. Hij beschrijft haar niet, hij maakt haar.

De journalist beschrijft de wereld, de columnist geeft meningen ten beste, de romanschrijver verbeeldt de wereld, de dichter ‘zegt het onzegbare.’

Zoniet Krol.

Die doet heel wat anders.

In het Fries Museum sta ik te kijken naar een schilderij van Jan Mankes, getiteld *Woudsterweg bij Oranjewoud*, olieverf op doek, 31 bij 49 cm, 1912. Ik kijk en ik kijk en ik kijk en het zuigt me naar binnen, dit kleine kunstwerk. Niet in het landschap verdwijnt mijn geestesoog, niet in een analyse van verf en kleur laat ik me graag onderdompelen, niet in een kunsthistorische verhandeling waarin het verband met Hobbema's *Laantje van Middelharnis*, 1689, wordt aangetoond verlustig ik me - nee, in het schilderij zelf verdwijn ik. En daarmee in de geest van de kunstenaar, de fabelachtige schildersgeest van Mankes (1889-1920).

Zo heb ik het ook met Krol. Ik lees en ik lees en ik lees en wat ik ervaar is niet de wereld van de Koninklijke, of een ideeënbouwsel over de doodstraf, of de beschrijving van een reis - wat ik lees, waar ik in meeleef, in ronddwaal, is de bewegelijkheid van een geest.

Wat Krol schrijft, is zijn geest. Niet beschrijft - schrijft. Krols materiaal is het denken.

Hij kneedt, knipt, vormt, schrapt, monteert zijn denken. Wat de lezer ervaart, als hij bereid is zijn onlesbare dorst naar ‘informatie’, ‘gevoelens’, ‘psychologie’ et cetera nou eens even te vergeten, is de schoonheid van dit denken.

Wie Krol leest om gedachten, ideeën, meningen en allerlei andere interessantigheden te vinden, leest Krol verkeerd.

Krol lezen is zien en voelen hoe een geest werkt. De moeite, het gemak, de traagheid, de snelheid, de hapering, de sprong. De schoonheid van het landschap dat zo ontstaat.

De ontroering daardoor.

En het geheim dat blijft.

De tas op de zebra en de man die doorliep.

‘Woudsterweg bij Oranjewoud.’

Een oog dat volkomen statisch is en gericht is op een volkomen bewegingloze wereld, ziet niets. De hersens vertikken het. Er moet beweging zijn, verandering, verschil, anders is er niets te zien.

Geen zicht, geen inzicht.

Op de televisie zie je soms een gezicht dat, tegen herkenning, is vervormd tot een patroon van vierkantjes. Maar als dit gezicht beweegt, en de kijker kijkt door zijn oogharen, dan wordt dit gezicht ineens zeer herkenbaar. Dat komt door de flonkering van de vierkantjes, die door de beweging van het gezicht van kleur en helderheid verschieten. Daar hebben onze hersens niet veel moeite mee. Als er maar beweging is, verschil, verandering. Geen geest zonder deze drie. Nuttig om te weten.

(Methode afgekeurd.)

Je zit met je vrouw, van wie je gaat scheiden, in het huis waar je zovele jaren samen hebt gewoond, en nog woont. Ineens voel je dat je, overmand door zorg en vervreemding, buiten jezelf treedt. Van een afstand kijk je naar dat stel dat al geen stel meer is, en ook zie je de ruimte waarin zij zich gaan bewegen, de ruimte die je niet kon zien toen je, even tevoren, nog deel van dat paar was. Een duister en dreigend universum is het, dat langzaam wentelt - zich splitst, zoals een regenbui op een bergkam zich splitst in twee stroomgebieden.

Je ziet de geest van de scheiding.

Zal zij het redden?

En ik?

In de zomer van 1980 vond ik op een rommelmarkt een oude stereoscoop, zonder plaatjes. Die dan maar zelf gemaakt. Niet met een stereo-fototoestel, maar met potlood, lineaal en papier. Ik tekende, in perspectief, een eenvoudig landschap van geometrische vormen, een piramide en een kubus, en een horizon. Twee keer uiteraard, ik wilde diepte zien, diepte die er, anders dan bij stereofoto's, nooit was geweest. Dus twee verschillende plaatjes geconstrueerd, de convergerende lijnen gericht op

verdwijnpunten die een weinig ten opzichte van elkaar waren verschoven. Als hulpbeeld gebruikte ik een plattegrond van mijn landschapje. Ik probeerde maar wat.

Nadat ik de tekeningetjes op de juiste afstand van elkaar voor de lenzen van de stereoscoop had geplaatst zag ik - jawel - diepte! Het uitroepteken is hier op z'n plaats, ik was zeer verheugd.

Ik kijk er nog wel eens naar, naar mijn zelfgemaakte universumpje, uit het platte vlak tevoorschijn getoverd door niet meer dan een stuk of vijftien lijnstukjes per plaatje en een simpele truc.

Het gaat me nu niet om 3D, die lieve kermis.

Afstand nemen en naar twee aanzichten van één toestand tegelijk kijken, en dan ervaren dat er een dimensie bijgekomen is, daar gaat het om. Dat je dan één geest ziet.

Want wat wil ik? Krols geest, in een nieuwe dimensie, in een oogopslag zien, en wel door een verschilzicht-methode, analoog aan het hierboven beschrevene. Het ene ‘plaatje’ is alle tekst die we in druk van Gerrit Krol voorhanden hebben. En het andere plaatje? Daarvoor nemen we dezelfde tekst, maar dan in de voorlaatste fase voor definitieve publicatie, de tekst dus die door de schrijver nog een keer bewerkt zou worden. Nu gaat het er om die teksten, op afstand,

tegelijk te zien en dan, door bliksemsnelle en onbegrijpelijke verwerking van de verschillen - zoals onze hersenen ons diepte laten zien -, er een dimensie (de vierde, de vijfde?) bij te krijgen. En presto! - des schrijvers geest-in-één-oogopslag.

Ik weet niet wat voor computers en programma's je hiervoor nodig hebt, voor deze tovenarij. Maar stel dat het kan, ooit. Wat zullen we dan te zien krijgen? Misschien dit: het gemillimeterde hoofd zonder geheim.

Zonder melancholie.

(Methode afgekeurd.)

Ad Zuiderent

God bij Krol: ‘één woord is voldoende’

Kunst, wetenschap en vrouwen zijn wel de hoofdingrediënten van het werk van Gerrit Krol genoemd.[1.] Maar er staat meer op zijn menu: werk en het dagelijks leven bij voorbeeld, een flinke hap filosofie, en ook zoiets pittigs als God. Toen de IKON-radio in februari 1979 een programma uitzond over het afscheid van het calvinisme in recente Nederlandse literatuur, was het daarom terecht dat er niet alleen gepraat werd met Jan Wolkers, Maarten't Hart, Jan Siebelink en Rutger Kopland, maar ook met Krol. De voornaamste aanleiding was zijn novelle *De zoon van de levende stad* (1966), het verhaal over ‘een Messias die achter de meisjes aanzit’, volgens Krols eigen flaptekst.

Tolerant milieu

Het protestantse milieu waaruit Krol afkomstig is, is niet gereformeerd, maar Nederlands Hervormd. Het was, schrijft hij in het essay ‘Het minimax-probleem’, een betrekkelijk tolerant milieu, waarin hij leerde ‘dat (uitgezonderd de Gereformeerde en de Roomse) elke godsdienst goed is.’ (*Helmholtz' paradijs*) Een bijkomend voordeel, schrijft hij, was dat hij op de lagere school de bijbel aardig uit zijn hoofd leerde.

Het zal onder meer aan de tolerantie van dat milieu toe te schrijven zijn dat generatieconflicten in het werk van Krol geen rol spelen. Dus is ook het afscheid van de God van zijn jeugd bij hem niet met een dergelijk conflict verbonden; anders dan bij Wolkers, 't Hart en Siebelink is bij Krol niet de vader - als belichaming van een oud, verworpen geloof - de belangrijkste tegenspeler, maar zijn het de dominees, de directe vertegenwoordigers van het geïnstitutionaliseerde geloof. Zijn oordeel over hen bevat flink wat agressie. Op de vraag van IKON-interviewer David Mol of hij nooit schuldgevoelens had over deze agressieve opstelling, antwoordde Krol: ‘Ik heb nóóit gedacht dat ik er iemand eventueel verdriet mee deed, nee, ik vond juist dat men mij verdriet deed door zo op die starre manier te blijven voortdenken en belijden en zingen.’[2.]

Anders dan in zijn milieu van herkomst acht hij geen enkele godsdienst goed; geen enkele dominee weet bij hem iets te zeggen dat hout snijdt; iedere voorstelling van God als ook maar enigszins menselijk of op mensen betrokken is vals (de idee van Jezus als mensgeworden God is een aantasting van de kern van Krols godsbeeld) - maar desondanks blijft dit alles Krol fascineren. Niet alleen in vroeg werk als het verhaal ‘Pinksteren’ (in *Kwartslag*, 1964), *De zoon van de levende stad* of *Het gemillimeterde hoofd* (1967), maar ook dus in een essaybundel als *Helmholtz' paradijs* of, zeer recent, in een column over God en Allah (NRC Handelsblad, 19-9-1995).

Jaloezie en concurrentieoverwegingen spelen daarbij zeker een rol. Ook al weer anders dan bij Wolkers, 't Hart en Siebelink is de krachtmeting bij Krol vooral een intellectuele. De drang om zelf verkondiger te zijn van een boodschap, om zelf ook de centrale figuur te zijn in die boodschap, is hem niet vreemd. Herhaaldelijk zijn zijn hoofdpersonen verkondigers van absolute boodschappen: wanneer zij een kerk bezoeken, leidt dat steevast tot de conclusie dat de dominee faalt. Zelf zouden zij het

vanaf de kansel beter doen, daarvan zijn zij overtuigd; maar tegelijkertijd beseffen zij de dubbelzinnigheid van hun eigen bedoelingen: in hun presentatie van een absoluut godsbeeld zouden zij ook zelf zo absoluut moeten worden dat alle meisjes hen zouden aanbidden. Het is hun ideaal zowel boodschapper als boodschap te zijn, de incarnatie van het woord. Een ingewikkelde positie bij iemand die niet gelooft dat het Woord vlees geworden is.

Hoewel de lijn in Krols denken over God, ondanks de kronkels erin, enigszins duidelijk lijkt, moet die lijn door hem, met al zijn kronkels, herhaaldelijk opnieuw getrokken worden, juist omdat er iets funda-

menteel lijkt te wringen in zijn bevindingen. Het liefst zag hij dat alle theologie zich baseerde op de wiskunde: als het oneindige, zowel in de wiskunde als in de theologie, niet al door Descartes was geïntroduceerd, dan zou Krol dat graag zelf gedaan hebben.

Bij dit alles mag het merkwaardig lijken dat in Krols proza herhaaldelijk een tintelend bubbelbad van psalm-, gezang- en bijbeltekstfragmenten in werking treedt. Soms, zoals in paragraaf 95 van *Het gemillimeterde hoofd*, komen van een gezang alle verzen op papier, als een borreling van vrijwel betekenisloze taalmagie, opwellend uit een ongecompliceerd verleden. Dat verleden moet zeker tot zijn vijftiende jaar hebben geduurd, want aan David Mol vertelt hij dat hij op die leeftijd via een vriendje een boek in handen kreeg waarin stond dat de bijbel niet Gods Woord is, omdat de toon daarvan te menselijk is. Hij kreeg een kleur (van schaamte, neem ik aan, en misschien ook van opwinding) toen hij dat las. Voorzover zijn verhalen autobiografisch zijn, moet het totale verlies van de onschuld daarna snel gegaan zijn.

Godsdienst als performancekunst

In genoemd interview vertelde Krol verder dat vanaf het moment in zijn jeugd dat hij begon te twijfelen, alle kerkgang gelijk was aan wachten:

> Wachten op het wonder dat moest uitbreken, barsten als een bom. Waar mensen tezamen zijn, waar een aantal mensen gelijktijdig de aandacht richt op één punt, één spreker, één woord, daar is ook één woord voldoende om het wonder te doen geschieden. Als echter het eerste woord geklonken heeft is de betovering voorbij [...].

Hoe vaak hij zelf (in werkelijkheid of als hoofdpersoon in *De zoon van de levende stad*) de kerk ook bezoekt - vaak drie maal per zondag - of kerkelijke bijeenkomsten bijwoont als de landdag waarvan sprake is in het verhaal ‘Pinksteren’, nooit ervaart hij dat het woord enig wonder tot stand brengt. Hij komt er al gauw achter dat men in kwesties van geloof en filosofie uiteindelijk maar zijn eigen boontjes moet doppen: veel lezen, veel zien, veel praten, veel denken, dat kan men allemaal zelf doen. Wanneer hij jaren later een dominee die zelf nagedacht lijkt te hebben, niet alleen zekerheden hoort verkondigen, maar ook twijfel, dan voelt Krol weliswaar sympathie voor deze man als zelfstandig denker, maar tegelijkertijd stelt hij vast dat het in de kerk geïnstitutionaliseerde geloof aan zo iemand niets heeft: de zekerheden van het instituut laten zich niet verenigen met de onzekerheden van het individu.

Kan Krol het dus wel vinden met een God die zich niet met de wereld bemoeit, tussen zijn ideeën en die van willekeurig welke kerk gaapt een onoverbrugbare kloof. Godsdienst is een onzuivere zaak: een sausje moraal, ideeën over een goddelijk plan, bemoeienis met de mensen, het zijn stuk voor stuk kenmerken van de godsdienst waarmee hij niets te maken wil hebben:

> Dat de wereld volgens een goddelijk plan zou verlopen, dat zelfs elke mus die van het dak valt, d.w.z. ieder die in de bloei van zijn leven dat leven verlaten moet, in dat plan is opgenomen, stelt, constructief, zulke hoge eisen dat je al gauw je toevlucht zoekt bij een geloof in een plan dat jou

> bevoordeelt boven de anderen. Dat heet dan godsdienst. Godsdienst levert, door de beperkingen die ze je oplegt, een heel eigenaardig soort esthetica op waarin, anders dan in wiskunde bij voorbeeld, of muziek, de mens centraal staat. Een soort performancekunst. (*Helmholtz' paradijs*).

In veel van wat hij over God heeft geschreven, beweegt Krol zich over twee sporen, waarin dit onderscheid tussen God en godsdienst essentieel is: op het ene spoor God als puur filosofisch begrip, op het andere de traditionele God van de christelijke godsdienst. Zoals gezegd manifesteert die laatste zich in Krols werk in vele flarden psalm- en gezangtekst en fragmenten van bijbelverhalen. In die psalmen en gezangen houdt godsdienst voeling met muziek en weet zij zelfs de sceptische kerkbezoeker in Krols vroege werk te ontroeren.

Zoals wanneer de hoofdpersoon in *Het gemillimeterde hoofd* bij het zien van het boekje *Psalmen en Gezangen van de Eredienst der Nederlands Hervormde Kerk* zich afvraagt waarom ‘dat onooglijke bruine boekje met

zijn evangelische liederen' voor hem zoveel meer betekent dan de hele bijbel. Hij herinnert zich dan een van de vele zondagavonden waarop hij temidden van een klein aantal anderen kerkdiensten bezocht in zijn geboortestad Groningen, uitziend naar de 'tophit' die men uiteindelijk zal gaan zingen:

> Zo nu: ik heb het al zien staan. De man op de kansel kondigt het nogmaals aan, hij houdt het boekje voor zich en roept af: 'gezang 116, alle acht de verzen.' En daar gaat ie: [...]' (*Het gemillimeterde hoofd*).

Na dit gezang integraal te hebben geciteerd, besluit Krol met:

> [...] tijdens de zegen sta ik met knipperende ogen naar buiten te staren. Grote, duistere, onbegrijpelijke wereld waarin wij leven. Waarom zingt een mens?

Het later, aan Tom van Deel gegeven antwoord luidt: 'omdat die psalmen en gezangen negentiende-eeuwse sentimenten oproepen, soms metafysische, soms zeer aardse.' Het probleem voor de schrijver is echter dat die de melodie er niet bij kan leveren; hij kan alleen maar hopen dat zijn lezers zich via de geciteerde woorden de melodie herinneren.[3.]

God dobbelt wel maar picknickt niet

Elders moet het sentiment weer wijken voor de ratio. Zo zet Krol in de column in NRC Handelsblad van 19-9-1995, 'God en Allah', de twee eerdergenoemde godsopvattingen nog eens tegenover elkaar, nu in de vorm van God als gril en God als absolute zekerheid. De laatste, die van orthodoxen en fundamentalisten, vertegenwoordigt het goede en vindt in de duivel zijn tegenspeler; de eerste is net zo onberekenbaar en geheimzinnig als het toeval. Nu is het wonderlijke, schrijft Krol, dat niemand weet wat toeval is, en hoe het werkt. Als kon men het immers beïnvloeden, en zou het geen toeval meer zijn:

> Toeval wijkt voor onze kennis. Het lijkt daarin op God. Hoe meer wij weten, des te minder zullen we geloven. Ik nijg er de laatste tijd toe te geloven dat God en het toeval dezelfde zijn. Ik zou op die manier begrijpen dat God alomtegenwoordig is, almachtig en eeuwig.

Dat is een inzicht waar hij jaren eerder nog niet aan toe was. In de roman *Scheve levens* (1983) had hij nog geschreven dat God en het toeval elkaar uitsluiten, omdat God identiek is aan Plan, Opzet en Voorzienigheid. Alles zou dan in het heden in Gods geest gebeuren; iedere afwijking van dat plan zou bewijzen dat God niet bestaat.

De gelijkstelling van God en toeval wortelt in ontwikkelingen in het natuurwetenschappelijk denken. De natuurwetenschappen hebben al lang niet meer de pretentie alles te kunnen verklaren en daarmee impliciet of expliciet de afwezigheid en overbodigheid van God aan te tonen. Met de ontdekking door Max Planck dat allerlei fysische gebeurtenissen zonder oorzaak zijn en de ontdekking van Kurt Gödel

dat elke stelling uitspraken voortbrengt waarvan op grond van deze stelling niet kan worden beslist of ze waar zijn of niet, heeft in de exacte wetenschappen de onzekerheid zijn intrede gedaan en daarmee het besef dat niet alles te verklaren valt. De wet van Gödel brengt Krol in de van wiskunde doordrenkte roman *Het gemillimeterde hoofd* tot de uitspraak: 'Elke stelling heeft een gat. Het is zijn kern.'

In dit gat past de dobbelende God, over wie hij bijna dertig jaar later schrijft:

> Het is de in Zijn ledigheid voortdobbelende God die verantwoordelijk kan worden gesteld voor de willekeur - en vervolgens de noodzaak - van bijna alle gebeurtenissen. (*De mechanica van het liegen*)

Deze opvatting over God verkiest hij verre boven de visie dat God de schepper is die zich intensief met al het geschapene blijft bemoeien. Een luchtig-kritische voorstelling van deze laatste visie levert het gedicht 'God', uit *Een morgen in maart* (1967):

> Het laatste nieuws van de theologie,
> wat niet zo wetenschappelijk is,
> tenminste wel leuk, is het geloof
> dat op een middag in het verleden

op een bergwei die er niet meer is
een man is neergestreken,
zijn plaid heeft uitgelegd
en daarop heeft gegeten, dat deze man
niemand anders was dan God -
te weten dat aldus uit Zijn Picknick,
nadat Hij weer was opgestegen,
uit wat Hij achterliet onverhoeds
of verhoeds, dat is ons niet gegeven,
dat uit Zijn Schillen en Zijn Dozen
na eeuwen en eeuwen regen
de eerste Paddestoel, de eerste mens,
en daaruit ons geslacht is voortgekomen.
En dáárom zet Hij op ons Zijn claim,
omdat Hij de eerste was, en nu alleen.
Wij groeien op met dovemansoren.

Ook aan deze menselijke voorstelling van een picknickende God zullen wel de woorden van een dominee ten grondslag liggen[4]. De bundel *Een morgen in maart* (1967) is vrijwel parallel ontstaan met *De zoon van de levende stad* (1966), dus in een tijd waarin Krol terugblikte op zijn vroegere kerkbezoek, zoals op de Kerstnachtdienst in de Groninger Martinikerk aan het begin van de novelle: de verwachtingen zijn hooggespannen, maar zo gauw het eerste woord van de kansel klinkt - het verhaal wordt eentonig - is de betovering voorbij:

> De stem van de spreker klinkt door de ruimte, maar of hij al roept dat vannacht het Wonder is geschied - het Wonder in de stál, tussen de béesten - men blijft onbewogen, niemand die opstaat en roept. De dominee steekt zijn armen in de lucht, de mensen worden opgeroepen tot beleven, maar wat kunnen ze beleven als de spreker faalt?' (*De zoon van de levende stad*).

Oneindig, onbereikbaar en eenzaam

Er moeten ooit dominees hebben bestaan in wier godsbeeld Krol wèl fiducie kon hebben; dat was vóór de oorlog, toen Krol nog een kind was. In die tijd, schrijft hij in *Het gemillimeterde hoofd*, was het nog gewoon God als het oneindige en onbereikbare voor te stellen; nadien is men God een nabije vriend gaan noemen, een typering waarvan de picknickende God een karikaturale variant is. Daarmee is de Bijbelse boodschap, schrijft Krol, haaks op die van de wiskunde komen te staan:

> Het evangelie. Een vreemde zekerheid, als ik die vergelijk met de zekerheid die de wiskunde mij geeft. De wiskunde is een voortdurende bron van vragen en ontkenningen. Wie spreekt van de 'wiskundige zekerheid', heeft van de wiskunde niets begrepen. De wiskunde is een zaak van formules, van letters en indices en elke formule, elke letter, elke index is voor mij

> een vraag, een prikkel tot maandenlange studie. Het Nieuwe Testament daarentegen bevat voor mij geen enkele vraag. [...]

Aan dergelijke inzichten komen de theologen bij Krol niet toe. Zij laten na vanaf de preekstoel te wijzen

> op het oneindige, op het onbereikbare. In zo'n God geloof ik, dat is alles wat ik niet ben. Ik kan mij erop richten, ik kan mij inspannen, maar ze moeten niet beweren dat God dichtbij is. Hij is misschien wel dichtbij, maar dat is niet waar te nemen. [...] Een mens die niet eenzaam kan zijn die komt, al leggen er ook duizend vrienden hun hand op zijn schouder, die komt om. De mens van de toekomst is een eenzame mens. En dat is hij omdat hij dat wil.

Dat zijn een paar cruciale uitspraken, die in het werk van Krol hun geldigheid hebben behouden: het oneindige, het onbereikbare en de eenzaamheid van de autonoom denkende mens zijn in menige roman zowel uitgangspunt als eindpunt.

Eerder in *Het gemillimeterde hoofd* vertelt de hoofdpersoon dat hij lange tijd heeft geprobeerd het gewicht van God op te heffen door

> een schaduwgod, en dat is dan niet de duivel, want daarmee wordt het belang van God slechts nog eens onderstreept, nee [...] een gelijkwaardige tegengod.

Op het gebied van de wiskunde, zegt hij, is hij er in geslaagd iets dergelijks te realiseren: tegenover de

god van de logica heeft hij de afbeelding als tegengod ingezet. En waar religie dient te wortelen in wiskunde, moet wat hem in de wiskunde is gelukt, ook in de religie kunnen lukken.

Het zijn uitspraken die ook direct raken aan Krols schrijverschap: vanaf *Het gemillimeterde hoofd* immers heeft hij jarenlang de tekst van zijn romans vergezeld doen gaan van plaatjes, schema's en formules: zij vormen er de tegengod van alle gangbare regels van het verhalend proza, van de plot, van de taal.

Het standpunt van God

Met zijn belangstelling voor zowel de exacte wetenschappen als voor het filosofisch-religieuze staat Krol niet alleen. Een bekend recent voorbeeld van een romanpersonage dat door zijn beoefening van de natuurwetenschappen bijna bij God terecht komt, is Max Delius in *De ontdekking van de hemel* van de door Krol bewonderde Harry Mulisch: als sterrenkundige tast hij met een telescoop de rand van het heelal af, maar een meteoriet treft hem dodelijk, wanneer hij de plek van de oerknal ontdekt.

(foto: Johan Ghijsels)

In een commentaar op deze roman schrijft de wetenschapper Frans Saris dat het onmogelijk is voor mensen om een dergelijke waarneming te doen: ‘Alleen vanuit een positie buiten ons heelal zou men de oerknal misschien kunnen waarnemen zoals Mulisch die beschrijft, een oneindig klein punt waaruit alles te voorschijn komt. Helaas is ons mensen ook dit niet gegeven want wij zitten midden in die punt. Wij staan er niet buiten maar wij maken deel uit van de oerknal en zien om ons heen een uitdijend heelal. Wij kunnen onmogelijk buiten ons heelal staan om te kijken hoe dit uitdijt. Dat is niet de positie van de mens maar die van God.’[5.]

Een dergelijke positie is een voorwaarde om de ware werkelijkheid te zien; daarvan is ook Krol zich bewust. Dat zou wel eens de verklaring kunnen zijn voor de vele

cruciale wendingen in zijn romans, de hele, halve of kwartslagen die alles in een ander perspectief moeten plaatsen, zoals in elk van de afzonderlijke hoofdstukjes in *Omhelzingen* (1993), dat op dit principe van de kwartslag gecomponeerd is, of zoals in *De chauffeur verveelt zich* (1973). Aan het eind van deze roman schrijft hij dat hij het ooit nog eens met de lezer moet hebben over de eeuwigheid, omdat dat het middel is tegen het voorbijgaan van alles. Intussen brengt de naastliggende pagina die eeuwigheid binnen handbereik met een plaatje waarop een regenboog recht achter een booreiland de zee raakt, met daarboven de woorden 'End of the Rainbow'. Een pot met goud die volgens het sprookje aan het eind van de regenboog te vinden valt, wordt daar zonder al te veel woorden werkelijkheid. Maar tevens wordt met dat ene slotwoord 'eeuwigheid' en met dat ene plaatje alles wat er in de roman aan voorafgaat, op losse schroeven gezet: in het licht van de eeuwigheid wordt alles immers ontdaan van zulke bij het menselijk leven horende verschijnselen als vergankelijkheid en tijd.

Ook verschillende andere romans van Krol

eindigen met situaties of gedachten die op God of eeuwigheid gericht zijn, buiten onze tijdrekening en buiten onze werkelijkheid. *De man achter het raam* (1982) bij voorbeeld, waarin de hoofdpersoon, de computer Adam, zich afvraagt wie God is en of het mogelijk is God te zien. Toen deze vraag eerder in het verhaal aan hèm gesteld werd, en wel door zijn makers, had hij geantwoord: 'Ik weet niet wie God is, maar wat júllie onder God verstaan zit voor je.' Later antwoordt hij: 'God is onzichtbaar. Wat mag blijken uit de vraag: is het mogelijk God te zien?' Zo speelt hij de bal terug.

De zichtbaarheid van God bestaat alleen in de taal; de werkelijkheid toont hem niet. Om dat te onderstrepen gaat Adam naar Jeruzalem, waar hij naar God op zoek gaat, maar hem niet vindt: noch in de vele kerken waar men hem het graf van Jezus toont, noch op de berg Sion, noch tussen de orthodoxe joden van Mea Shearíem. Hij vindt hem tenslotte in een soort gymnastieklokaal, als de onzichtbare hanteerder van een zichtbaar bewegend tafeltennisbatje achter een oneindig breed net:

> Het voorste veld is leeg. Boven het achterste veld vliegt een batje heen en weer. Alleen maar dat batje. Het speelt.
> Ik wacht en kijk om me heen. Er is niets meer te zien dan wat ik zojuist beschreven heb.
> Misschien dat ik het nog een tikje anders kan beschrijven: hoe dat net naar links en rechts verdwijnt in het niet. En hoe het de speler op afstand houdt.
> De Speler. Iemand speelt en Hij is alleen.
> Machtig Opperwezen, dat voor mij op de vlucht is gegaan. Ik wou dat ik onzichtbaar was, dan had ik Hem in Zijn spel kunnen gadeslaan. (*De man achter het raam*)

Wat Adam ziet, is een apparaat waarmee tafeltennissers zich op de meest uiteenlopende tegenstanders kunnen voorbereiden; gestuurd door een computerprogramma waarin het toeval een cruciale rol speelt. Een soort Adam dus eigenlijk, want die bestaat uit een minstens zo verfijnde programmatuur. Zo is hij verwant aan God: beide worden bestuurd door het toeval.[6.]

Ook *Scheve levens*, zijn volgende roman, eindigt met overpeinzingen over God. Er is sprake van een stationsreclame die de hoofdpersoon intrigeert: allerlei clichébeelden (man langs het strand, geopende hand) gaan vergezeld van opwekkingen om tot God terug te keren. Het zijn beelden die het sentiment bespelen. Zo heeft Krol in het geciteerde interview van Van Deel gezegd dat de regel 'tot ik aan d'eeuwige stranden de ruste vind' hem al ontroerde voordat hij wist wat er bedoeld werd met 'ruste' of 'd'eeuwige stranden'. Aan sentiment dus geen gebrek. De scepsis geldt de gedachte dat mensen godsdienst nodig hebben.

De hoofdpersoon stelt zich vervolgens voor dat hij op een perron staat, 'niet nu, maar over duizend jaar'. Alles is veranderd, in zijn ogen, maar niet in de ogen van de mensen om hem heen: die hebben het nog steeds over 'God, ideaal en maatschappij'. Het ontbreekt hun aan voldoende inzicht. Hij zou hun dat kunnen verschaffen, als zij maar naar hem wilden luisteren. Hij zou God willen zijn, als men hem maar als zodanig accepteerde, zelfs zonder hem te begrijpen.

Krol als zendeling

Aan het begin van de roman *Scheve levens* heeft de hoofdpersoon met een klein gezelschap nog eens de Martinikerk bezocht. Net als vroeger met hooggestemde verwachtingen: ‘Als een leraar die kijkt naar zijn leerling: hopend op het goede antwoord. Helpend.’ Teleurgesteld echter verlaten zij voortijdig de kerk, omdat de dominee slechts modieus-sociale actualiteit verkondigt.

De kerkganger als de leraar die komt luisteren of zijn leerling, de dominee, het er goed van af brengt, verschilt niet van de man die denkt dat hij alle mensen in zijn omgeving inzicht kan verschaffen. Die figuur komt niet alleen aan het eind van *Scheve levens* voor, maar ook op allerlei andere plaatsen in Krols werk. Hij vindt zijn oorsprong in de behoefte, als schoolkind, om zendeling te worden, waarover Krol schrijft in het essay ‘Wij denkers’: ‘Ergens ver weg de mensen vertellen wat ze moesten denken, dat leek mij wel wat’ (*Wat mooi is, is moeilijk*, 1991). Ook deze behoefte krijgt na zijn kinderjaren een wiskundige onderbouwing. Zo schrijft hij elders:

> [...] als je maar uitging van eenvoudige stellingen, welker waarheid niemand zou betwisten, door een sluitende bewijsvoering zoals in de wiskunde gebruikt wordt (zodat meetkunde ontstaat) [kon je] alle mensen in de wereld hetzelfde te laten geloven, zodat er, eindelijk, één Geloof zou ontstaan. (‘Eén is 't lied dat duizend lippen / heffen als met énen mond’.) (*Over het huiselijk geluk en andere gedachten*)

Lang duurt deze illusie overigens niet, want na het geciteerde vervolgt hij met:

> We zijn nu een paar jaar verder en het enige wat ik weet is dat er niets te bewijzen valt in de wereld, behalve dat bovengenoemd ideaal, de eenheid der mensen, onmogelijk is.

Die behoefte anderen voor zijn mening te winnen, kenmerkt ook de hoofdpersoon in *Het gemillimeterde hoofd*, wanneer deze als praeses van de schoolclub op een christelijk gymnasium verkondigt dat God niet bestaat, en er aan toevoegt dat hij het op prijs zou stellen wanneer ieder die het niet met hem eens is zijn lidmaatschap zou opzeggen. Ook hij komt er al gauw achter dat unanimiteit en eensgezindheid een illusie zijn.

Ondanks dit relativerende besef ligt, lijkt mij, de behoefte om mensen voor zijn opvattingen te winnen aan de basis van Krols schrijverschap. Gevraagd door Van Deel naar het christelijk karakter van zijn werk wijst hij op de waarde die het woord daarin heeft en de esthetische onderbouw van de preek:

> [...] de figuur op de kansel, die in staat is zijn gehoor anderhalf uur lang in de banken te houden, de gezichten van de samengestroomde gelovigen richten zich op die ene man. De schoonheid hiervan boeit mij: het boek dat openligt, de symmetrie van het geheel, esthetisch ja. En dan de mensen vertellen wat ze denken moeten.

Impliciet lijkt mij hiermee ook de vraag beantwoord waarom Krol - ondanks zijn vaak scherpe weergave van de alledaagse werkelijkheid - geen realist is: omdat de ware literaire zendeling de abstractie verkondigt. In zijn werk is Krol herhaaldelijk op zoek naar de grenzen van de beschrijfbare wereld. Zo gauw hij daar op God lijkt te stuiten, trekt deze zich terug achter de volgende horizon. Zijn God is van alle waarneembare werkelijkheid gezuiverd. Net als de pot met goud aan het einde van de regenboog verschuift hij voortdurend: we kunnen wel over hem praten, maar hem kennen is onmogelijk.

Daarom hebben voor Krol de geïnstitutionaliseerde godsopvattingen van de kerk geen zin. Zijn zendingsboodschap voor de lezer luidt: ‘dop, wat uw zielerust betreft, uw eigen boontjes’ (*Helmholtz' paradijs*).

Als zoon van God

Zoals gezegd is in het godsbeeld van Krol voor de figuur van Jezus, de mensgeworden God, geen plaats. Althans niet voor een mensgeworden God die na een paar jaar

weer verdwijnt. Dat neemt niet weg dat verschillende personages in zijn werk - vanaf Kraus Koster, in *De rokken van Joy Scheepmaker* (1962) - duidelijk op Jezus geïnspireerd zijn: zij hebben een boodschap.

De duidelijkste Jezus-figuur is de hoofdpersoon in *De zoon van de levende stad.* Dat is niet alleen een kritisch kerkbezoeker die achter de meisjes aanzit, maar ook iemand die zich herhaaldelijk als een soort lerende Christus manifesteert aan zijn stadgenoten of zijn medevakantiegangers. Zijn geestelijke grootheid wordt herkend door eigenaar Cupido van een kampeerboerderij op Terschelling, wanneer hij bij een kampvuur zijn ideeën ontvouwt over het woord dat mensen moet grijpen; boer Cupido reageert 'dat hij nog nooit iemand had ontmoet, zo jong en tegelijk zo... groot.' Nu eens is hij verwant aan de vroegwijze twaalfjarige Jezus in de tempel, dan weer aan Jezus in zijn omgang met vrouwen als Maria Magdalena of aan Jezus die her en der de mensen toespreekt.

De beelden van kerkgang en calvinisme in deze novelle zijn destijds wel als 'ontroerend' en 'weemoedig' gekarakteriseerd.[7.] Krols voorstelling van Jezus is in deze novelle dan ook zeker niet uitgesproken negatief of afwijzend. Tegen het einde van het verhaal komt de hoofdpersoon tot de gedachte dat Jezus, net als hij, wel eens aan zichzelf getwijfeld moet hebben en zich moet hebben verveeld, maar het tevens als

onverdraaglijk moet hebben ervaren dat er momenten waren waarop niemand hem opmerkte. Een menselijke God hoort hier dus nog tot de mogelijkheden, net als trouwens een goddelijke mens.

Een variant van deze menselijke God is Peter Brodski, de mysterieuze gastdocent in *Een ongenode gast* (1988). In hoge mate is deze novelle een herschrijving van *De zoon van de levende stad.* Ook nu speelt het verhaal zich in Groningen af, waar de kerk als plaats waar men zich verzamelt om gegrepen te raken door het woord, ingeruild is voor de universiteit. Daar slaagt Brodski erin, anders dan Krols vroegere hoofdpersoon, met zijn fascinerende boodschap vrijwel alle vrouwen het hoofd op hol te brengen; een enkeling werpt zich in haast religieuze extase voor de trein. Maar waar in *De zoon van de levende stad* het vertelperspectief bij het titelpersonage ligt, zijn het in *Een ongenode gast* vooral anderen via wier blik en commentaar wij Brodski waarnemen. Daardoor komt het dubieuze karakter van zijn boodschap en van de reacties erop veel duidelijker aan het licht. Bovendien zijn zijn gedachten gericht op tijd en eeuwigheid en slechts zeer zijdelings op God. Dat Brodski die eeuwigheid bereikt door een van de vele Groninger kerktorens te beklimmen en dood te vallen, geeft aan dat er inmiddels een volledige omslag heeft plaatsgevonden van binnenkant (het kerkbezoek in *De zoon van de levende stad*) naar buitenkant. Zo ligt de verklaring voor de mysterieuze aanwezigheid van Brodski aan de Groninger universiteit dan ook niet in de religie, maar in de natuurwetenschappen.

Dat ook Brodski niet als Gods Zoon kan worden gezien, blijkt wel uit de overwegingen die Krol vrijwel tezelfdertijd in het titelessay van *Helmholtz' paradijs* formuleert:

> Als de hypothese dat God zijn zoon stuurde om ons voor zich te winnen waar was, zou die zoon hier nog steeds op aarde rondlopen, in al zijn nederigheid. Maar ook dat werkt niet, want niemand zou hem kennen. Wat zou je moeten doen, opdat het wel werkte? Hoe leg je het aan: nederig te zijn, niet groter te zijn dan de mensen om je heen en er toch voor zorgen dat iedereen je kent? Heel eenvoudig: een stuk kleiner zijn dan iedereen, bij voorbeeld zo klein zijn als een pink.

Vervolgens legt Krol uit dat dit volgens de wetten van de gewone natuurkunde niet kan, maar dat de hypothese dat de wereld kleiner is dan wij altijd denken dat hij is, geformuleerd door de negentiende-eeuwse Duitse fysicus Helmholtz, dit wel mogelijk maakt. Jezus, schrijft hij, zou dus een kaboutertje hebben moeten zijn, of vele kaboutertjes. Het is een intrigerende opmerking voor een schrijver wiens hoofdpersonen vaak juist een hoofd groter zijn dan de mensen in hun omgeving.

Deze gedachten over grootte (en impliciet over afstand) brengen mij tenslotte bij *De weg naar Sacramento* (1977). Wanneer de hoofdpersoon van deze roman tijdens een verblijf in Afrika in de woestijnstad Timboektoe is gearriveerd, eenling temidden van de muzelmannen, raakt hij bevangen door de gedachte dat hij iets met deze zo van hem afwijkende wereld moet ondernemen:

> Ik was, wat niet zo vaak gebeurt, vervuld van grootse gedachten die bijna de vorm hadden van plannen. Genoeg - zo overlegde ik, terwijl ik me een weg baande door de gidsen, naar boven, naar de moskee - genoeg heb ik

> mij beziggehouden met de verschijningen van het leven, dus met details; wat nodig is, vanaf heden, is dat deze kennis, in mij vertegenwoordigd, verbreid wordt en hoe wordt kennis verbreid, wel, door vereenvoudiging en door het Grote Woord.

Hij vervolgt zijn tocht in de richting van de moskee, voelt zich zowel Mozes die de woestijn in trekt als Jezus op een plaatje uit de kinderbijbel (‘met al die witgehemde muzelmannen die om me heen drongen en gezegend wilden worden, zo leek het wel’). Een inhoud lijkt zijn boodschap niet te hebben. Het lyrische gevoel over een boodschap te beschikken werkt al bedwelmend. Maar zo gauw hij de consequenties van dat gevoel onder ogen ziet, wordt hij weer nuchter: vanaf de moskee de stad overziend, die zich in kleur niet van zijn omgeving onderscheidt, de vele minaretten bovendien, weet hij niets meer te bedenken dan: ‘Als Zoon van God zou je, neergedaald op deze aarde, je een fakir voelen.’

Ik kijk naar het beeld en geniet van de suggestie, al weet ik niet of Timboektoe een stad met fakirs is. Maar

wat het beeld meedeelt? Het lijkt mij te passen in een godsbeeld waarin uiteindelijk geen plaats is voor een God die mens wordt, waarin God zich klein houdt door op afstand te blijven.

Dat het beeld bovendien verwant is aan andere beelden in het werk van Krol, beelden van geïmponeerd zijn door kerktorens en van het bekijken van steden vanaf een hoger liggend punt, daagt uit tot het leggen van een nieuw verband: tussen het godsbeeld van Krol en zijn behoefte de geografische ruimte te omvatten, om 'definitief alle steden van de wereld te bezoeken,' zoals hij schrijft (*De tv.-bh*, 1979). Het zal ten dele hetzelfde verhaal worden, denk ik, met andere accenten. Krols godsbeeld is een web waarin zich allerlei andere webben laten vangen. Maar ook op zijn beurt zit zijn godsbeeld gevangen, in webben van wiskunde, filosofie, autobiografie, geografie. De schrijver zelf is overal de spin, het brein, de dobbelaar, voor wie God zowel een oneindige serie worpen is als één woord.

Eindnoten:

1. Jaap Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988.* Amsterdam 1989, p. 140. Voor de culinaire vergelijking is Goedegebuure overigens niet verantwoordelijk.
2. Geciteerd naar de gestencilde tekst van het programma *Een splinter in de ziel...' Een serie van drie programma's over het afscheid van het calvinisme in de recente Nederlandse literatuur.* Interviews en samenstelling David Mol.
3. T. van Deel, 'Op een afstand zien waar ik thuishoor (in gesprek met Gerrit Krol)'. In: T. van Deel, *Recensies.* Amsterdam 1980, p. 71.
4. Ik zie er ook een zinspeling in op het gedicht 'Déjeuner onder het vee' uit *Onder het vee* (1966) van Rutger Kopland, waarin niet de mens uit het paradijs wordt verdreven maar God - zie mijn essay over Kopland in: Anja de Feijter en Aron Kibédi Varga (red.), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie.* Kampen 1994, pp. 157-169 (m.n. pp. 163-164).
5. Frans W. Saris in NRC Handelsblad, 11-2-1993, geciteerd in Frans de Rover, *Harry Mulisch ontdekt. Over de ontdekking van de hemel.* Amsterdam 1995, p. 83.
   Bij Krol komt overigens een passage voor die op dezelfde plaats gelokaliseerd is als die waarin Mulisch Max Delius plaatst: bij de radiotelescoop in Westerbork; in *Helmholtz' paradijs* staat over deze telescoop: 'Zo groot zijn die schotels dat ze het heelal tot in de verste hoeken kunnen horen. En zo zacht is de fluistering die ze bereikt, dat -lees ik -een fietslampje er niet van zou oplichten. En dan te bedenken dat het de Big Bang, de Grote Knal is die men hoort, daar in de verte.' (p. 139). Anders dan later bij Mulisch overigens kijkt er bij Krol niemand àchter de oerknal.
6. De gedachte dat God en toeval dezelfde zijn, is dus niet pas recent in Krol opgekomen, zoals Krol in 'God en Allah beweert, maar -ondanks de door *Scheve levens* (zie boven) opgeroepen schijn van het tegendeel -zeker al in het begin van de jaren tachtig.
7. T. van Deel, 'Over een novelle van Gerrit Krol'. In: *Regelrecht. Evangelische oriëntaties*, jrg. 5, nr. 10, oktober 1968, pp. 301-306.

Rutger Kopland
Voor een beek

I

Dit papier was nog wit, zo ver weg was ze

Zoals de oude geografen haar tekenden

zoals ze zich onder hun pen wendde en keerde
zich wiegde, verstilde en liet
gaan dan naar de zee

met die precisie waarmee geen woord wordt
gezegd, geen woord verzwegen

keert ze terug op dit papier.

II

Dit land was nog leeg, zo ver weg was ze

Zoals de wereld haar kende

zoals de dieren zagen hoe ze zich wendde en keerde
in hun gras, de wilgen hoe ze zich wiegde
rietpluimen hoe ze verstilde en de hemel zag
hoe ze ging naar de zee

met die ogen waarin alles wordt gezien
en alles vergeten

keert ze terug in dit land.

Glimmen, oktober '95

Beste Gerrit,

John Heymans vroeg mij een paar dagen geleden om een paar nieuwe gedichten voor het Krol-BZZLLETIN nummer. Hier zijn ze. Ze zijn geschreven t.g.v. een projekt in Groningen. Men wil daar een verdwenen beek teruggraven. Alleen de wereld wist hoe die beek er vroeger uitzag. Men zocht dus in een niet bestaand geheugen. Het resultaat, de ontdekking? de vondst? zal een prachtige leugen zijn.

Dit brengt me op de mechanica van het liegen. Mijn buurman beweerde onlangs dat hij zijn kippen na lang aandringen zover gekregen had, dat zij in plaats van ieder voor zich een ei te leggen, gezamenlijk één heel groot ei legden. Aanvankelijk beschouwde ik zijn bewering als een produkt van zijn literaire verbeelding, een

ontdekking? een vondst? van iets dat niet bestaat. Totdat hij met deze foto aankwam. Voor die tijd stond ik in je polemiek met Gerard de Vries aan jouw kant, maar nu twijfel ik toch en ben ik geneigd alles te geloven wat Gerard zegt. Als dat ei niet bestaan had, had mijn buurman er niets over gezegd. Meer tijd dan een ansichtkaart heb ik niet. Die tijd komt nog wel. Voor nu, in haast, hart. gegroet, je toegenegen Rutger.

Sleimuiden, okt 95

Beste Gerrit,

John Hogeman vroeg mij een paar dagen geleden om een paar minuut gedichten voor het Krol-Bzzlletin nummer. Hier zijn ze. Ze zijn geschreven tijdens een prospekt in Groningen. Nou wil daar een verdwaalde bank terugkomen. Allemaal de moeite niet toe die bank er morgen uit zag. Een zoekt daar in een niet bestaand gehemelte. Het resultaat, de uitdelbing?, de smaak? zal een maandje langer zijn.

Dat komt nu op de mechanica van het lijden. Mijn klassieker beweerde onlangs dat mij zijn brief pas na lang aandringen zeer gelezen had, dat zij in plaats van elke zes zich een zes lijden. Persoonlijk denk dat geen zes lijden. Maar misschien is de schrijfwijze, de uitdelbing? een maat? Een die niet bestaat. Trouwens hij mag deze foto aan houden. Voor die tijd stond ik hij geloof ik met gevaar de Vrije naar jouw kant, maar een tijdje de boek en ben ik jou eigenlijk allen te pakken voor de rand zijt. Ik dat ik mijn bestaan heb, had mijn bestaan en niets voor gezegd. Nou tijd kan een onzekerheid voor de hele. Die tijd komt nog wel. Voor nou, ik haast het gedicht te verzenden hoop

Gerrit Krol
Solidariteit

Als er nog 's een elfde gebod van kracht wordt, hoop ik dat het ongeveer zo zal luiden: Gij zult saamhorig zijn met die in uw huis wonen, in uw straat, in uw stad en in uw land en allen die met u samenwerken op kantoor, werkplaats of langs de weg, met hen zult ge saamhorig zijn, opdat uw dagen verlengd worden. En ik zou daarbij de nodige sancties willen invoeren. Al wie in deze zin niet solidair is, pleegt verraad en verdient te worden verbannen of anderszins te worden uitgestoten.

Hoewel dat gebod niet in deze vorm bestaat, pas ik het voortdurend toe op mezelf: omdat ik voel dat mijn morele wereld zo in elkaar steekt. Als Nederland voetbalt tegen een of ander buitenland, ben ik vóór Nederland - zonder dat voetbal mij eigenlijk wat kan schelen. Ik kijk naar Nederland en wil dat het wint. Dat is niet een bijzonder standpunt. Veel mensen delen het, wát ze ook van Nederland vinden, of van voetbal: ze zijn solidair.

Solidariteit houdt in dat je op een zeker niveau staat voor iets waar je op een lager niveau misschien tegen bent. Op een hoger niveau ben je altijd machtiger dan op een lager niveau - daarom kies je, bij gevaar, altijd voor een hoger niveau. Macht gekoppeld aan personen heeft een slechte naam, maar gekoppeld aan groepen is macht zoiets als gewicht. Hoor ik tot een bepaalde groep, dan zal ik met mijn gewicht, al is het vaak niet meer dan een lichtgewicht, daar zeker toe bijdragen - dat komt iedereen ten goede.

Een groep waarmee ik mij niet gauw solidair zal verklaren is de ‘groep’ der schrijvers. Schrijvers vormen geen groep in mijn ogen. Schrijvers zijn eenlingen. Ieder van hen heeft een naam of is bezig zich een naam te verwerven en hoe bekender die naam, des te groter is zijn macht en als hij geen naam heeft, heeft hij ook geen macht, ook niet als hij zich verenigt met andere naamloze schrijvers.

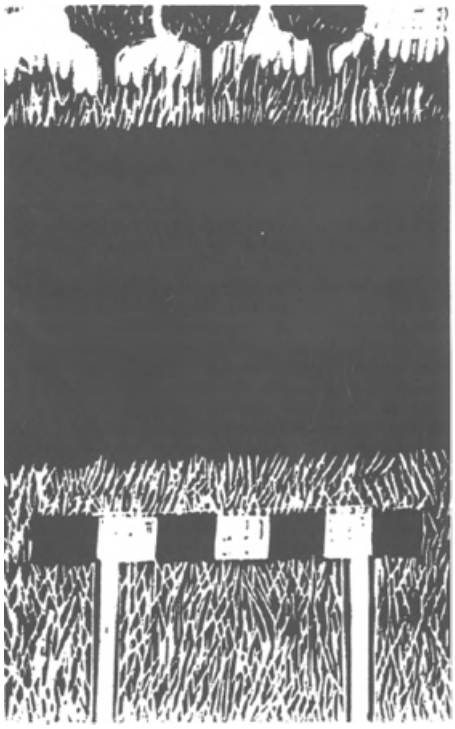
Koekebakkers hebben geen naam en geen macht. Behalve als ze solidair met elkaar zijn. Als alle bakkers gaan staken is dat een ramp. Als schrijvers gaan staken is dat geen ramp. Pas als schrijvers verboden wordt te schrijven is dat een ramp en dan zou ik in de opstand tegen zo'n verbod solidair zijn. Zelfs als één schrijver verboden zou worden te schrijven, zou ik daar tegen in opstand komen. Als een bepaalde schrijver, bijvoorbeeld Rushdie, verboden wordt te schrijven omdat hij een te drieste schrijver is, en ik word gevraagd solidair met hem te zijn, ben ik geneigd ja te zeggen en daartoe mijn bescheiden naam te lenen. Zou ik horen dat Rushdie ook nog een moord op zijn geweten had en om die reden achter slot en grendel zat, en mij zou gevraagd worden solidair met hem te zijn en met degenen die pogingen ondernemen hem vrij te krijgen, opdat hij weer in alle vrijheid kan schrijven, dan zou ik nee zeggen, ik zou niet solidair zijn. De morele onschuld van een schrijver kun je niet ook nog 's gebruiken voor de gewone misdadiger omdat ze toevallig allebei dezelfde persoon zijn.

Ik schrijf dit naar aanleiding van de zaak Mumia Abu-Jamal. Mumia is een rebels schrijver, ‘de belangrijkste politieke gevangene van de V.S.’ die al veertien jaar in de dodencel zit en voortdurend wacht op zijn executie die, zoals dat gaat in dat land, telkens weer wordt uitgesteld. Behalve schrijver en politicus is hij een moordenaar,

van het brute soort dat dienstdoende politieagenten op een halve meter afstand van achteren door het hoofd schiet. Van zo'n moord is hij beschuldigd en daarop staat in Philadelphia de doodstraf.

Tegen zijn executie is geprotesteerd, lees ik, door ‘het hele progressieve politieke spectrum, van marginale groepjes als het in New York gevestigde Trotskistische Partisan Defence Committee en de Rainbow Coalition van Jesse Jackson via vakbonden over de hele wereld en het Zuidafrikaanse ANC, tot mensenrechtenorganisaties als Amnesty International en Human Rights Watch. Ook schrijvers van naam protesteren: ‘Amerika en de wereld zullen geconfronteerd worden met het ondraaglijke schouwspel van een door de staat gepleegde moord op een man wiens schuld nooit naar tevredenheid is bewezen’ stelde William Styron, auteur van onder meer de bestseller

Sophie's Choice, laatst op een persconferentie die de internationale schrijversorganisatie PEN in New York had belegd. ‘Alleen uitstel van executie en de onmiddellijke heropening van de zaak kunnen een blamage voor onze rechtspraak en een menselijke tragedie voorkomen.’ Naast hem, achter de lange, met microfoons overladen tafel, zat Paul Auster, die Abu-Jamal de *voice of the voiceless* noemt en zich beschouwt als een collega-schrijver. Ook Doctorow, Breytenbach en Rushie spannen zich in de ter dood veroordeelde een nieuw proces te geven.



(illustratie: Peter Bekker)

Als Mumia Abu-Jamal een gewone moordenaar was geweest, en niet ook nog schrijver, zou het recht zich allang aan hem hebben voltrokken. Maar nu hij tot de klasse der schrijvers behoort, wordt zijn eventuele dood als een menselijke tragedie gezien en moet het proces weer worden geopend.

Of Abu-Jamal schuldig is of niet, wil ik hier even in het midden laten. Maar wat ik beschamend vind, is dat een schrijver, voor zijn rechters staand, meer kans op leven lijkt te hebben dan een niet-schrijver. Ik zou, om de indruk van klassejustitie te vermijden, eerder pleiten voor het tegenovergestelde. Juist een schrijver, en helemaal een politiek schrijver, dient zich van daden die het daglicht niet verdragen te onthouden. Dat geldt voor ieder die in het licht der openbaarheid treedt. Quod licet den burger, non licet den burgemeester. Tenminste in beschaafde landen. Daar geldt de algemene opinie dat de eerste burger in zijn handel en wandel een voorbeeld dient te zijn voor alle andere burgers. Noblesse oblige. Ik vind dat dat, als 't al niet voor schrijvers geldt, in elk geval van toepassing is op politieke schrijvers.

Een politiek schrijver - hoezeer ook de voice of the voiceless - die wordt beschuldigd van een laffe, onnodige, racistische moord *en deze niet eens ontkent*, hoeft op mijn solidariteit niet te rekenen.

Douwe Draaisma
De onsterfelijke geest van Margaret Middleton

Voor de lezers van *Plumpers and Big Women* is ze tot op de dag van vandaag een vertrouwde verschijning, Margaret Middleton. Haar foto's staan in advertenties voor de serie ‘Reel Classics’, naar video overgezette 8-millimeter films uit de jaren vijftig en zestig. Voor $59,95 kan men twee uur ‘naughty nostalgia’ verwerven, een onontkoombare aanschaf voor de ‘devotee of the genre’ die, vanzelfsprekend, Margaret Middleton niet wil laten ontbreken in zijn Collector's Treasury of Tits. Margaret Middleton leeft nog, ze wordt nog begeerd.[1.]

De advertentie voor de Reel Classics staat als een rustiek blok zwart-wit tussen de schreeuwende kleuren van de advertenties voor de porno van de jaren negentig, veel video's en 06-nummers (‘wet and juicy for you, lets come together!’). Temidden van foto's van alles wat maar opengesperd kan worden steken de borsten van Reel Classics bijna zedig af, het moet een kalme, kuise wereld zijn geweest waarin deze bustes porno waren.

Wat niet veranderd is, in dertig, veertig jaar porno: de aantrekkingskracht van de primitiefste (en mooiste) van alle rijmsoorten, de alliteratie. In de Reel Classics figureren namen als Busty Brown en Paula Page, de pornosterren van nu heten Candy Cantelopes, Lisa Lipps, Pandora Peaks of Wendy Whoppers (en vergeten we niet de formidabele Susie Sparks). Volrijm komt ook voor (Busty Dusty), maar blijft in frequentie bij de alliteratie ver ten achter. (Het verschil is significant: $p<.001$.) De mooiste naam is die van Margaret Middleton, wier initialen verwijzen naar het genot dat ze in het vooruitzicht stelt.

En naar deze vrouw is een ziekte genoemd. Niet omdat zij, zoals gebruikelijk bij de naamgeving van ziekten, de arts was die de ziekte als eerste beschreef, maar omdat zij de uitdrukking is van het symptoom; zij is waar de zieke aan lijdt, zij beheerst diens gedachten, zoals Napoleon dat doet bij sommige lijders aan grootheidswaan.

De ziekte van Middleton is een niet te stillen verlangen met vrouwen te verkeren. Over symptomen en verloop worden we ingelicht door de patiënt zelf, Jan Pipper, ik-figuur in de *De ziekte van Middleton* van Gerrit Krol. Pipper is niet in orde en hij weet dat van zichzelf. De eerste tekenen zijn er al in de vroege jeugd, als Jan de etalages van Rottinghuis, waar hij elke dag vier keer langs komt, begluurt:

> Ik was geen flinke Hollandse jongen die het zeegat uit wilde of piloot worden bij onze KLM, nee ik had alleen maar een ongezonde belangstelling voor etalages als die van Rottinghuis met zijn bustehouders, die daar aan twee haakjes als een kettinkje uithingen, soms waren ze opgebonden op een pop. En je zou zeggen, dat gaat wel over, maar het ging niet over, integendeel. Integendeel.

Ook later, in zijn diensttijd, merkt hij wel dat hij niet helemaal goed is. Hij vat het plan op om een Onthuller uit te vinden. ‘Een apparaat waarmee ik, daar ging het om, de vrouwen op straat zonder kleren zag.’ Ondanks de aanschaf van een prijzig boek over *radiation* - dat Pipper om zijn argwanende vrouw Regina gerust te stellen maar snel weer naar de boekhandel terugbrengt - komt het niet tot de realisering van dit plan, maar het voorval markeert voor Pipper het tijdstip waarop ‘de *disease*’ begon.

Als hij op een zomeravond de borsten van zijn Regina streelt en onderwijl met opzet denkt ‘ik sta hier met Sanne Zijlstra in mijn armen’ is er opnieuw de klacht: ‘ik dacht, het gaat wel over, maar het ging niet over, het was nieuw en het werd, op dat ogenblik, een deel van mezelf.’ Heeft de ziekte van Middleton zich eenmaal in je lijf genesteld, dan kom je er niet meer af, dat is duidelijk.

Jan Pipper noemt zichzelf ook wel Janus Pipper of John Pipper of J.J. Pipper, wat hem een zekere verwisselbaarheid geeft, exemplaar van een categorie. Deze moderne Elckerlyck is computerprogrammeur en maakt in dienst van een grote oliemaatschappij verre reizen. Zijn omzwervingen voeren hem over continenten en oceanen, hij werkt in Afrika, het Midden-Oosten, Noord-, Zuid- en Midden-Amerika, bereist Canada en Bonaire, bevaart de Stille-Zuidzee en de Atlantische Oceaan. De kaart van deze reizen, als bij-

voegsel II opgenomen (‘Waar ik geweest ben’), is tegelijk een geografie van de begeerte, want veel van de plekken zijn gemarkeerd door de vrouwen in het leven van Pipper. Met sommige vrouwen zijn er langere verbintenissen, zoals met Regina, zijn eerste vrouw (‘een echte gymnasiaste, allemaal tienen’) en met Annie Vogelaar, een *plumper* (zoals de foto uitwijst), die hem na de scheiding van Regina naar Afrika volgt. Met andere vrouwen heeft Pipper, zoals dat nu zou heten, ‘losse contacten’; in Tripoli ontmoet hij Salomé, ‘de lange, lenige, slangekoppige dochter van een Russische of Amerikaanse diplomaat’, in Caracas is er de ‘zwarte hulp’ Maria en in Houston trekt hij een tijdje op met de anorectische Judith. Maar boven al deze vrouwen zweeft de geest van Margaret Middleton. Pipper hoeft haar foto maar ter hand te nemen om met haar te verkeren. Zij is voor eeuwig gastvrij, uitnodigend. Bij háár kan hij altijd terugkeren.

Aan sommige patiënten zie je hun ziekte niet af. De kwaal is inwendig of kan worden verborgen, de zieke heeft een compensatie ontwikkeld, weet het defect aan het oog te onttrekken, improviseert. Als de buitenwereld al iets merkt, dan is het door minieme details in het handelen, kieren in het gedrag. De ziekte van Middleton, voor Pipper de beleving van alledag, is voor anderen nauwelijks zichtbaar. Hij heeft een *modus vivendi* gevonden, een omgang met zijn ziekte die berust op zelfinzicht en de bereidheid te leven naar de limieten die zijn kwaal hem stelt.

Dit inzicht heeft Pipper zelf geformuleerd, in een bijdrage aan de conversatie waar niemand naar luistert. Hij zit met een aantal studenten in een espressobar aan het Rokin.

> We praatten over de vrijheid om te doen wat we wilden. ‘Soms heb ik zin,’ zei een bleek meisje peinzend in haar kopje starend, ‘om alle remmen los te gooien, weet je dat?’ Ik zei dat mensen die geen remmen hebben, zo rustig mogelijk leefden. Er werd luid gelachen, maar om iets heel anders en niemand had gehoord wat ik had gezegd. Ik herinner me hoe ik daarop de krant pakte om mezelf een houding te geven. Gebrek aan zelfvertrouwen, het is altijd weer hetzelfde. Ik heb verder niets meer gezegd.

Geen remmen hebben en daarom zo rustig mogelijk leven - het is vóór alles een zelfobservatie. Juist door zijn leven in te richten naar zijn kwaal weet Pipper die voor de buitenwereld te verheimelijken. Pipper neemt zich in acht. Hij kiest een vak dat gevoel voor maat en matigheid veronderstelt:

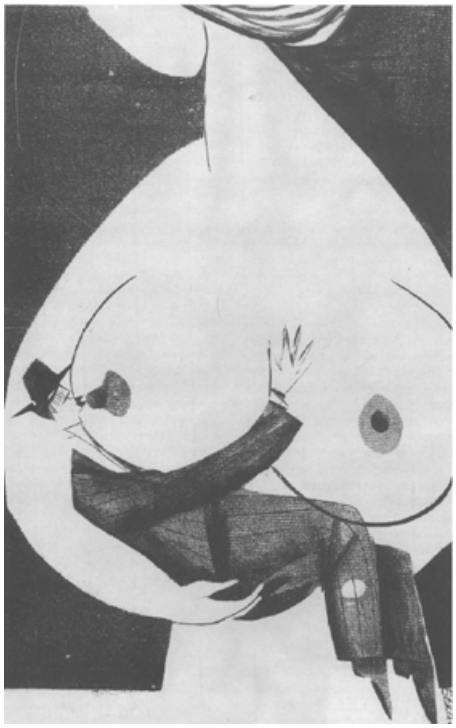
> Ik ben programmeur geworden en schrijf dit boek, wat een kwestie is van discipline, elke dag een stukje wat je intussen niet moet uitvlakken, een schrijver dat is iemand die zich beheersen kan.

Als hij een studie in de wijsbegeerte ter hand neemt, stopt hij vooral boeken over wiskunde en logica in zijn koffer, de wetenschappen van de formele verhouding. Dat tussen Carnaps *Symbolische Logik* en Heytings *Introduction to Intuitionism* en nog zo'n twintig andere filosofische hoofdwerken ook vier delen *Busty* in de koffer gaan

is nu net dat kiertje in het gedrag, de speling in het stuurwiel die te gering is om fatale gevolgen te hebben.

De hang naar het formele helpt Pipper om in het vele het ene te zien en dat ene is toereikend. Achter zijn Noris in bed gekropen (‘haar machtige kont in mijn buik’) komt het hem voor dat ‘net als de straten, eigenlijk alle vrouwen op elkaar lijken. Want bewijst dat niet, eindelijk, dat je aan één vrouw genoeg hebt?’ Pipper is een Platonist: de essentie is altijd enkelvoudig. Zich bewegend in de wereld van de Idee heeft Pipper de verraderlijke realiteit niet nodig, de verbeelding is voldoende. Niet de vrouw, maar haar foto, niet het lijf, maar haar beeld in de fantasie. Na een lange reis aangekomen in het hotel zijn er schone, koude lakens en ‘de onsterfelijke geest van Margaret Middleton’ - de *geest* van Middleton, want dáár laat Pipper haar wonen.

Maar geen psychiatrische casus (of leven) is compleet zonder crisis. Voor Pipper breekt dat moment aan als hij probeert zijn fantasie contact te laten maken met de realiteit. Van een andere ‘devotee of the genre’ krijgt hij het adres van Margaret Middleton. Hij had er nooit bij stilgestaan dat er een werkelijke Middleton bestond en dat hij haar zou kunnen ontmoeten. Maar hij vertrekt naar Boston, een ‘onbegrijpelijke lichtzinnigheid’, en zoekt haar huis op. Voor de deur



(illustratie: Ellen Krol)

staand voelt Pipper zich alsof hij zijn noodrantsoen heeft aangebroken. Hij belt aan. Niemand doet open. Naar de buren. Een oude dame zet de deur op een kier. Pipper laat een foto zien van Middleton, alleen haar hoofd. Haar man komt erbij en van hem hoort Pipper dat Middleton dood is.

Haar echte naam was Nancy Parker - geen dubbele M, geen alliteratie. Pipper vindt haar naam op een houten kruis, geplant op een vers graf, geboren 1934, even oud als hijzelf. En peinzend aan haar graf schuift de fantasie weer voor de realiteit, met de kracht van een visioen:

> Margaret Middleton. Ik zag haar tussen de bosjes staan, de handen gevouwen in haar nek. Haar oksels waren geschoren, leiblauw tegen de groene regenlucht en het was alsof er een siddering door haar bleke tieten voer...

De verschijning van Middleton, als besluit van wat wel bijna een bedevaart mag heten, geeft deze episode een religieuze gloed. De pin up als een Madonna: 'Thuisgekomen, Margaret Middleton op tafel gelegd, *several ones*, en voor de zoveelste keer mijn hart voor haar uitgestort.'

Na de crisis en het visioen herneemt Pippers leven zijn gewone loop. De naald die even uit de groef dreigde te lopen glijdt weer terug: Pipper reist naar huis, gaat weer aan het werk, programmeert verder. Hij weet dat voor wat hem mankeert geen genezing is, al is het een aandoening die een normaal leven toelaat. Wat niemand ziet is dat hij uit alle macht de naden en kieren zo klein mogelijk houdt, zijn lichtzinnigheden voortaan bewarend voor waar ze geen kwaad kunnen, in zijn verbeelding. De fantasie, voor mannen als hij, is een warm en veilig toevluchtsoord. Hij kan er Margaret Middleton ontmoeten en willekeurig welke andere vrouw en door hen juist dáár te ontmoeten legt hij de beheersing aan de dag die voor een man zonder remmen onontbeerlijk is.

De prijs die Pipper daarvoor betaalt is eenzaamheid. Door hoeveel vrouwen hij zich in de verbeelding ook omringt, hij is met die vrouwen alléén. Wat hij met hen beleeft, geniet hij in beslotenheid. Wie fantaseert heeft geprivilegieerde toegang tot een sociëteit met maar één lid.

In een terugblik op zijn leven, helemaal aan het slot van zijn autobiografie, schrijft Pipper een paar regels die in alle Pippers onder de mannen weemoedige tonen zullen laten resoneren:

> Ik ben gevoelig voor alles, begrijp je. Voor het weer. En voor de mensen, helemaal als het een vrouw is. En je ziet hoe ingewikkeld de mens in elkaar zit, speciaal als hij niet in orde is, want in plaats van kunstschilder te worden en, aldus mijn zwakheden uitbuitend, het beroep van artiest uit te oefenen dat nog meer dan vroeger in aanzien staat en goed betaald wordt - in plaats van al die vrouwen te schilderen zoals ik ze het liefste zie, want ik zie ze voor me staan in hun weemoed, en hun kwaad, op de achtergrond een rijtje huizen zodat ze compleet zijn - in plaats daarvan ben ik, om me te handhaven, employé van een oliemaatschappij geworden, de dagen doorbrengend met rekenen en uit het raam kijken, aldus mijn licht onder de korenmaat houdend, *well....*

Eindnoten:

1. Plumpers and Big Women, vol. 2, iss. 2, March 1994, p. 93.

Gerard de Vries
Een oefening in kennistheorie

Kennistheorie - het zal de meeste lezers een zorg zijn. Zij hebben geen filosoof nodig om te beslissen of de tekst die zij in handen hebben feiten bevat of op fantasie berust. De naam van de auteur en die van de uitgeverij, de bladspiegel, de vermelding 'roman' of 'novelle' op het titelblad, dat alles geeft een ondubbelzinnig signalement af: deze tekst is verzonnen. En hoe meeslepend de roman ook is en hoezeer de hoofdpersonen in de loop ervan ook tot leven mogen komen, zij is en blijft een produkt van de verbeelding. De wereld die er in beschreven wordt, is door een dartele geest gecreëerd. Pure fictie.

Ook in fictie spiegelt zich echter de realiteit. In de taal van de roman ademt de tijd, de cultuur, de persoonlijkheid van de auteur. Wie goed leest, ziet door de tekst de context waarin het boek tot stand kwam. Achter *Anna Karenina* rijst het beeld op van Rusland, eind vorige eeuw. En daarachter wellicht een nog fundamenteler realiteit, laten we zeggen: de menselijke conditie. Filosofen zijn niet voor een gat te vangen.

Taal als medium, de tekst als doorgeefluik. Laten we het de *primaire* manier van lezen noemen: die, waarin we teksten behandelen als voertuigen voor informatie, kennis of inzicht. We lezen een boek of artikel immers doorgaans in de eerste plaats omdat we in *iets anders* dan dat boek of artikel geïnteresseerd zijn. We willen weten hoe het met Anna Karenina afliep, een beeld krijgen van de verhoudingen tussen mannen en vrouwen in het Rusland van de vorige eeuw, of Tolstojs visie op de mens leren kennen. We lezen een roman dan zoals we de beurspagina opslaan omdat we willen weten hoe de aandelen Fokker staan. De tekst wordt gebruikt om iets over de realiteit te weten te komen.

Primair lezen van romans is een nogal kinderachtige manier van doen. Waarom een boek lezen als onze ware interesse de wereld is die daarachter verborgen ligt? *Tough men don't read.* Zij stappen direct op de realiteit zelf af, in plaats van zich eerst door een doorgeefluik te wurmen.

Lijn 24, Rokin

Tegenover 'primair lezen' staat natuurlijk *secundair lezen.* In dat geval gaat de belangstelling uit naar de tekst zelf en naar de taal. Niet wat de tekst vervoert interesseert ons, maar de manier waarop het voertuig is ingericht. Tekst en taal worden nu niet als doorgeefluik, maar als een machine beschouwd die we kunnen demonteren en waarbij we ons vervolgens over de functie van de verschillende onderdelen kunnen verwonderen. Wat de secundaire lezer interesseert, is de werking van de tekst.

Waarom kruiden auteurs hun fictie met feiten? In elke roman die in Amsterdam speelt, neemt de hoofdpersoon tenminste eenmaal de tram. Wie de primaire leeswijze volgt, zal menen dat deze praktijk de geloofwaardigheid van het verhaal ten goede komt: 'je ziet het voor je'. Maar waarom is een verhaal waarin de hoofdpersoon op het Rokin uit lijn 24 stapt 'geloofwaardiger' dan een waarin de hoofdpersoon in een verzonnen stad op een verzonnen plaats een verzonnen vervoermiddel verlaat? Ook in het eerste geval hebben we met een verzinsel te maken. Met 'geloofwaardigheid' heeft het gebruik van feiten in een roman niets uit te staan en dus ook niet met

kennistheorie. Wel met de *efficiency* van de vertelling, zo zal degene die de secundaire leeswijze volgt constateren. Verzinsels vertellen kost meer tijd en ruimte dan het recapituleren van een feit. Een auteur die zijn hoofdpersoon in Parijs de tram laat nemen, moet te veel uitleggen, hij moet Parijs opnieuw creëren. In die stad aangekomen, neemt de hoofdpersoon van een roman daarom bij voorkeur de metro en niet de tram. Door een beroep te doen op feiten, zet de auteur de lezer aan het werk: die mag voor boodschappenjongen spelen, elementen van de bekende wereld naar de wereld van de roman transporteren. De auteur zorgt slechts voor gecontroleerde doorvoer en kijkt toe. ‘Lijn 24, Rokin’ doet bij de lezer een belletje rinkelen: nadere uitleg overbodig, de lezer schrijft als het ware even mee. De echte auteur kan doorgaan met

zijn verhaal. Hij heeft namelijk haast. Hij wil voltooien wat hem voor ogen staat: zijn eigen wereld.

Secundair lezen is leuk voor wie tijd over heeft. Het leidt doorgaans echter tot de ervaring van de beginnende motorgek. Een middag lekker gesleuteld, alle motoronderdelen liggen keurig uitgespreid naast het lege karkas en ja, zie nu de zaak maar weer in elkaar te krijgen. Na zo'n middagje sleutelen is het steevast gedaan met de pret: uit alle pakkingen blijft olie lekken.

Een juist beeld

De romans van Gerrit Krol lenen zich noch voor de primaire, noch voor de secundaire leeswijze.

Neem *Maurits en de feiten.* Primair lezend hebben we met een detective-verhaal van doen. Maurits heeft zichzelf bij de politie aangegeven: hij zou een toevallig langskomend meisje, Mirjam, hebben vermoord. Alras blijkt de toedracht anders te zijn geweest. Maurits heeft een verhouding gehad met dit meisje, maar ook met zijn tweede moeder, Zwaan. Toen Mirjam zwanger bleek, zou Zwaan een abortus verrichten. In plaats daarvan vermoordde zij Mirjam. Maurits was slechts boodschappenjongen: hij hielp bij het laten verdwijnen van het lijk. Zwaan vertrekt daarna naar Frankrijk; zij zal later zelfmoord plegen. Maurits vertrekt naar Amerika, maar meldt zich bij terugkomst bij de politie. Waarom? Zijn betrokkenheid bij de misdaad lijkt alleen uitgewist te kunnen worden door een nog zwaarder misdrijf op te eisen. Daarmee laat hij zien: zo erg was het niet, want het kan nog erger. Het tweede misdrijf kan Maurits vervolgens alleen uitwissen door de doodstraf voor zichzelf te vragen. *So much* voor de menselijke conditie.

Wie *Maurits en de feiten* primair leest, zal snel geïrriteerd raken door de manier waarop Krol het verhaal vertelt. Het lijkt alsof het oorspronkelijke manuscript in een papierversnipperaar terecht gekomen is en daarna moeizaam weer aan elkaar is geplakt. Dat heeft natuurlijk een functie, meent degene die de secundaire leeswijze propageert. Maar op de vraag welke functie, blijft hij het antwoord schuldig. Het zal wel iets met ‘postmodernisme’ te maken hebben, de gefragmenteerdheid van het bestaan, nietwaar, tenslotte spreekt de roman ook over schuld waarvan alleen sprake kan zijn als de feiten bekend zijn. *Maurits en de feiten* als herschrijving van het genre van de detective, een parodie. Echt kloppen doet dat natuurlijk niet. Aan het eind van het boek bestaat er geen twijfel over de vraag wat zich heeft afgespeeld. Dat is niet wat je van een postmoderne roman verwacht.

> ‘Ik heb met hem in de klas gezeten. Een heel aardige jongen.’
> ‘We hebben 'm een keer in elkaar geslagen. Jammer dat we hem niet doodgeslagen hebben, achteraf bekeken, maar weet dat maar 's van te voren hè?’
> ‘Zeg ik. Ze moeten 'm z'n kloten afsnijden.’
> ‘Dat helpt niks. 't Is z'n kop die rot is.’
> ‘Dan moeten ze hem z'n kop afsnijden.’

Als ik maar een opening zag... Ik zie geen opening.

> ‘Je zit met je kop voor het beeld.’
> ‘Dan kijk je maar de andere kant uit.’
> ‘Ik kijk zoals ik wil. En ik heb geen zin om tegen de tronie van een kinderverkrachter aan te kijken. Sodemieter op!’
> Ik sodemieter op, na dit verheffende gesprek.
> 't Is het enige wat je leert in de gevangenis: niet bang wezen. Voor een lafaard als ik is de gevangenis daarom de beste plaats. Elke keer als ik mijn cel in ga, ben ik weer blij het er levend afgebracht te hebben, maar elke keer ben ik een beetje minder bang geweest.’
> Er is hier geen hof van appèl. De ondervragers, de helpers - ze vormen allen de buitenkant, de afstand die je nodig hebt om te begrijpen wat er aan de hand is. [...]

De lezer van *Maurits en de feiten* krijgt zo, vanaf de eerste pagina, dialogen zonder decor voorgeschoteld. Hij weet vaak niet meteen wie er spreekt en al helemaal niet of er de waarheid wordt gesproken. De verteller onderscheidt zich slechts door het ontbreken van aanhalingstekens. Het zijn aantekeningen, kennelijk in de gevangenis of in de penitentiaire kliniek gemaakt. Al snel blijkt de verteller soms te liegen, dus wat hebben we daaraan?

(illustratie: Ellen Krol)

Wie is Maurits en wat zijn de feiten? De lezer moet het zelf uitzoeken. Hij moet uit fragmenten waarvan hij de context niet kent een verhaal opbouwen. De taak waarvoor hij staat, verschilt dus niet van die van Maurits' ondervragers die er achter moeten komen wat feit en wat verzinsel is.

De ondervragers moeten de zaak kloppend maken. Dat moet de lezer ook. De roman opent in de gevangenis: een ruimte die net zo gesloten is als de roman die voor de lezer ligt. ‘Als ik maar een opening zie...’ Maar die ziet de lezer nog niet. Maurits' kop zit nog voor het beeld. Als de roman uit is, is ook Maurits de gevangenis uit.

Maurits roept om te beginnen verontwaardiging op: ‘Kinderverkrachter’ ‘Ze moeten hem zijn kloten afsnijden.’ Zijn daad moet met andere feiten in het gelid worden gezet. Dat lukt echter slecht. ‘Op de twaalfde juni zat hij in Amerika.’ ‘Nee, dat berust op foutieve informatie.’ [...] ‘Hij met z'n vele meisjes. Maar als je hem vraagt wie die meisjes zijn, komt hij alleen met verhalen. Noemen kan hij ze niet.’ Enzovoort. Daarom ontstaat er voor de onderzoekers een probleem. De morele verontwaardiging staat een juist beeld van de feiten in de weg. Dan moet die verontwaardiging wijken. ‘Als het motief niet duidelijk is, is het ook niet duidelijk wie de dader is.’ Als het motief vervolgens wel duidelijk wordt, komen alle dingen samen. Dan blijkt Maurits' daad een andere te zijn dan zijn verhaal aanvankelijk wilde.

De rol van de lezer valt dus samen met die van de rechercheurs en de psychologen die Maurits in de penitentiaire kliniek observeren. Hun uitspraken zijn zijn observaties. ‘De ondervragers, de helpers - ze vormen allen de buitenkant, de afstand die je nodig hebt om te begrijpen wat er aan de hand is.’ In Krols tekst is de lezer dus meer dan alleen de boodschappenjongen, die gevraagd wordt wat hand-en spandiensten te verrichten voor een auteur die door wil gaan met zijn verhaal. Past zo'n gewichtige rol de lezer echter wel? Nee, net zo min als hij Maurits toekomt. Net als Maurits eist de lezer een actievere rol op dan hij waar kan maken. Ook de lezer is uiteindelijk niet meer dan toeschouwer bij een drama. Als de cirkel van feiten die waarheid en schuld omvat eenmaal gesloten is, past ook hij er niet meer in. In de wereld van de feiten is geen plaats ingeruimd voor de lezer. Net als Maurits mag hij nog even figureren als beeld:

> Ik sta nog met hem op de foto.

En dan is het afgelopen:

> Zo, nadat hij gezonken was als een steen, rimpelde het water nog een tijdlang na. De meesten waren blij hem gekend te hebben. Waren ze ook niet blij dat hij vertrokken was? Ja, men kan wel spreken van een zekere opluchting. Hij was op het laatst zo aanwezig hè?

De lezer weet dat het tijd is om het boek te sluiten. Ook hij was ‘zo aanwezig’ en moet nu verdwijnen.

Een oefening in kennistheorie

Maurits en de feiten is een oefening in kennistheorie. Krols roman toont de fundamentele epistemologische onderscheidingen: het verschil tussen feit en verzinsel, tussen een daad en een gedachte, tussen de rollen van toeschouwer en betrokkene, de kloof tussen de wereld van de feiten en die van de moraal. Deze onderscheidingen liggen echter niet klaar om getoond te worden. Zij komen pas door de werking van het verhaal tot stand. Dat wil echter niet zeggen dat zij uitsluitend een effect van deze tekst zijn. Zonder een actieve lezer - één die daden stelt, die zijn plaats opeist - is er slechts chaos, losse fragmenten doorsneden met witregels. Krols roman is geen motor die de lezer moet demonteren, maar een die hij berijden moet.

Als de rit ten einde is, kan de lezer, terugblikkend, zichzelf zien rijden. Hij kan slechts concluderen dat er naast 'primair' en 'secundair lezen', ook nog zoiets als 'Krol lezen' bestaat.

Joris van Groningen
De weg van Sacramento naar Tuktoyaktuk

Het is een uitzonderlijk verschijnsel dat schrijvers een roman herzien en onder een andere titel opnieuw uitbrengen. Gerrit Krol deed het met *De weg naar Sacramento.* Tien jaar na de eerste uitgave in 1977 werkte hij dit boek om tot *De weg naar Tuktoyaktuk* en voorzag het van een essay over de metamorfose die de roman heeft ondergaan.

De meest opvallende verandering betreft de ontknoping van het verhaal. Waar de ik-figuur aan het eind van *De weg naar Sacramento* zijn minnares vermoordt, laat hij zijn misdaad in *De weg naar Tuktoyaktuk* achterwege. Maar daarmee is het motief niet verdwenen. In beide boeken is moord een gegeven dat de fantasie van de ik-figuur prikkelt. Vooral het krantebericht met de gruwelijke dood van Angela intrigeert hem. Niet alleen zij, in *De weg naar Sacramento* komt ook Puck om het leven, het koffiemeisje met wie de ik-figuur een kortstondige verhouding heeft. Hoe zij precies aan haar einde komt, wordt in het midden gelaten. Het zou ook om een zelfmoord kunnen gaan waar de ik-figuur mogelijk de hand in heeft gehad. In *de weg naar Tuktoyaktuk* is de afloop van de verhouding tussen de beide belangrijkste personages gespeend van zulke dramatiek. Wel lijkt de ik-figuur zijn vriendin dood te wensen, want in zijn verbeelding laat hij hij haar samenvallen met Angela en gaat hij zover zich met de moordenaar te identificeren. Tegen een collega zegt hij:

> Ik had ook mijn voorstellingen. Ik vertelde hem van Puck en Angela K., alsof ik beide vrouwen gekend had. Bijna alsof het een en dezelfde vrouw was. Alsof ik die man was geweest. (*De weg naar Tuktoyaktuk*)

Maar ook in *De weg naar Sacramento* is het verband tussen de dood van beide vrouwen en de betrokkenheid van de ik-figuur dubieus en kan de moord als een verzinsel worden aangemerkt. De mogelijkheid dat de ik-figuur wel de dader is, kan echter evenmin worden uitgesloten, al was het maar vanwege de aankondigingen van zijn toekomstige daad en de voortdurende terzijdes over misdaad en straf. Aan het eind van het verhaal worden de gewekte verwachtingen ingelost. De ik-figuur ontmoet zijn slachtoffer, Sheila, tijdens een reis door Afrika. Zij is een Amerikaanse, die veldwerk verricht voor haar studie antropologie. De ik-figuur gaat met haar mee terug naar Amerika. Voor haar is hun liefde van tijdelijke aard en uiteindelijk wijst zij hem af. In de verwarring die dit bij hem veroorzaakt, brengt hij haar om het leven, waarna hij Sacramento verlaat en zijn weg vervolgt die hem naar Alaska voert. Daar ligt Tuktoyaktuk van waaruit hij met de boot naar de Noordpool wil varen.

Was misschien het rauwe realisme van de moord aan het eind *De weg naar Sacramento* de aanleiding voor Krol om de roman te herschrijven, in het toegevoegde essay ‘Wanneer is een boek af’ gaat hij op de motivatie daarvoor niet nader in. Meer dan dat hij er een ander boek in zag, zegt hij eigenlijk niet. Wel schrijft Krol dat beide romans eigenlijk alleen aan het slot van elkaar verschillen en dat de overige feiten hetzelfde zijn gebleven. Maar hij voegt hier onmiddellijk aan toe dat het einde ook ‘bepaalt hoe de rest van het boek geïnterpreteerd en begrepen moet worden.’ Uitgaande van deze paradox kan hij elders in het essay beweren dat het dan ook twee heel verschillende romans zijn. In hoeverre de romans van elkaar afwijken en welke

betekenis deze verschillen hebben, wil ik in dit artikel laten zien aan de hand van de functie die de moord in beide boeken vervult.

Modelgevangene

In zijn opzet doet het verhaal van *De weg naar Sacramento* denken aan dat van *De chauffeur verveelt zich* uit 1973. Ook hier is sprake van een ik-figuur van een jaar of twintig die zijn relaas begint wanneer hij naar Amsterdam is gekomen, waar hij verliefd wordt op de dochter van zijn hospita, Ria, met wie hij ook trouwt. Kort daarop krijgt hij een vaste baan als technisch tekenaar bij een oliemaatschappij - werk waarvoor hij vaak in het buitenland verblijft. Meteen nadat hij is getrouwd, gaat hij vreemd met Puck. Daarna volgen

andere buitenechtelijke escapades met onder anderen Debbie, Elly en Sheila. Net als zijn huwelijk met Ria zijn deze verhoudingen het gevolg van een toevallige samenloop van omstandigheden, en dit geldt ook voor de carrière die hij maakt. De ik-figuur heeft het idee dat hem dit allemaal overkomt, dat zijn omgeving hem stuurt en hij door de gebeurtenissen wordt meegesleept zonder daar enige invloed op te kunnen uitoefenen. Veelzeggend is de manier waarop hij het einde van zijn verhouding met Puck beschrijft:

> Maar zo makkelijk als Ria mij liet gaan, zo makkelijk haalde ze mij terug. Alsof ik aan een stuk elastiek zat. (*De weg naar Sacramento*)

Deze machteloosheid compenseert de ik-figuur door het verlangen zijn omgeving vorm te geven en te beheersen. Een strenge vorm verschaft hem vrijheid, en dit is wat volgens hem door de kunst wordt belichaamd. Al in de episode met Puck zegt hij plannen te hebben voor een boek. De talloze fragmenten in *De weg naar Sacramento* die verwijzen naar de totstandkoming van dat boek zelf zouden met de uitvoering van deze plannen verband kunnen houden. Het ontstaan van de roman en het verhaal dat daarin wordt beschreven vallen deels samen. De bespiegelingen van de ik-figuur over het schrijven lijken te contrasteren met zijn belevenissen. ‘Ik leef en ik schrijf,’ laat hij zich ontvallen na een opmerking over de krant als model van de werkelijkheid. Maar meer dan een betrouwbare beschrijving te geven van de realiteit wil de ik-figuur zichzelf in zijn proza blootgeven. Wanneer hij schrijft, voelt hij zich niet aan de mechanismen van de omstandigheden overgeleverd en valt de tegenstelling tussen hemzelf en de wereld weg:

> [...] in mijn vingers echter heeft een pen meer de functie van een priem, of een nagel, wig, drevel of pen, spijker; waar hij binnendringt, moet zijn omgeving wijken en waaríin dringt hij binnen? In mij. (*De weg naar Sacramento*)

De fragmentarische opbouw van de roman in contrast met de behoefte aan een strenge vorm en de afwisseling van belevenissen met de beschrijving daarvan wekken de indruk dat het Krol erom te doen is verschillende tegenstellingen op te heffen.

Mogelijk is de machteloosheid van de ik-figuur tegenover wat hem overkomt ook wat hem ertoe drijft een aantal moorden te begaan, al is de verklaring die Krol daarvoor geeft veeleer metaforisch dan psychologisch en bepaald niet eenduidig. Trekt het elastiek waaraan de ik-figuur vastzit hem terug naar zijn vrouw, dit beeld verwijst ook naar zijn positie in de verhaalwereld, waar hij figureert als een stroman van de schrijver aan wie hij is ovegeleverd. De ik-figuur vergelijkt zichzelf dan ook met een theaterpop en met het uiteinde van een stok die beweegt als aan het andere uiteinde wordt getrokken. Volgens deze interpretatie kan de voorstellingswijze van de verhaalwereld als een fictieve constructie worden aangemerkt. Dit versterkt het idee van machteloosheid. Bovendien lijken de vergelijkingen met een theaterpop en het uiteinde van een stok erop te wijzen dat het feitelijk onmogelijk is te verklaren wat de ik-figuur precies beweegt. Hij heeft ‘de behoefte een variabele te zijn, in te vullen door de omstandigheden.’ Zijn machteloosheid maakt hem tot zowel dader

als slachtoffer. Hij ziet zichzelf dan ook als een ‘modelgevangene die zich op kille, correcte wijze afsluit en zijn tijd uitdient.’

Doordat de motieven die de hoofdfiguur aanzetten tot het plegen van een moord of een reeks moorden ongrijpbaar zijn, komt de nadruk te liggen op de manier waarop verbanden tussen gebeurtenissen worden gelegd. Het misdrijf zelf verschuift daardoor naar de achtergrond, al blijft de vraag welke functie de moord in het verhaal vervult.

Betrokkenheid

Hoe de moord in zijn werk gaat, daarover laat de ik-figuur in *De weg naar Sacramento* zich niet uit. Ze vindt ook heel terloops plaats, als overkwam het hem toevalligerwijze. Zijn betrokkenheid bij de twee moorden aan het begin van het verhaal is uiterst speculatief. De dood van Angela verschijnt als bericht in de krant, die van Puck verneemt de hoofdfiguur op zijn werk van de koffiejuffrouw, de plaatsvervangster van de verdwenen Puck:

> Een jonge koffieschenkende juffrouw met een kunstgebit vertelde mij dit dramatische nieuws en ze liet goed merken, met haar priemende ogen, dat het niet voor niets was dat ze mij dit vertelde. Dat kon best zijn. Maar wat had ik ermee te maken? (*De weg naar Sacramento*)

Moeilijk is uit te maken of de koffiejuffrouw speculeert op zijn betrokkenheid bij de moord, of dat hij dit alleen maar denkt. Eigenaardig aan dit fragment is dat het uitgerekend Pucks plaatsvervangster is die hem het nieuws vertelt. Zijn beiden soms inwisselbaar of heeft hij Puck alleen maar gefantaseerd? Hoe dit ook zij, even later ontkent hij elke betrokkenheid: 'Ik was er niet bij. Als ik erbij was geweest, was het zeker niet gebeurd.' Maar zijn vraag wat hij ermee te maken heeft, kan ook nieuwsgierigheid uitdrukken, het verlangen te weten wat de relatie is tussen hemzelf en zijn omgeving. Het zoeken naar een antwoord op deze vraag valt tussen de momenten waarop de moorden worden gepleegd. Niet voor niets staan de misdrijven beschreven aan begin en eind van de roman; ze vormen de bakens van een zoektocht. Deze tocht wordt ook letterlijk voorgesteld als het afleggen van een weg, zoals bijvoorbeeld in de volgende passage:

> Nogmaals: de rechte weg. Op het rechte spoor gehouden door twee oogkleppen, ongevoelig voor wat er terzijde van die weg zich afspeelt aan lachen en dansen. Ontspoord is de man die zijn stuur niet gebruikt omdat zijn weg hem stuurt - zo'n man moet in zijn kraag gegrepen worden. Ja, onderhouden zal men zich met hem, want hij zal moeten worden geslagen.
>
> Maar niemand let op je, dat is mijn klacht, en niemand heeft de behoefte om je te slaan. Een goede tik tegen het stuur, zo ervaar ik de hulp die tot mij komen moet, zodat het losschiet uit zijn roest [...]. (*De weg naar Sacramento*)

De ik-figuur ervaart een enorme, bijna onoverbrugbare afstand tussen hemzelf en zijn omgeving. Elders zegt hij daarover: 'Dit is gewoon één wereld. En ik ben een andere wereld'. Zo bezien fungeert het misdaadmotief vooral om het conflict tussen de ik-figuur en zijn omgeving te verbeelden. In dit gegeven wordt het conflict tussen individu en samenleving verscherpt, gedramatiseerd. Dat de moord ook deze functie heeft in de roman lijkt door de plaats van de misdrijven, aan het begin en eind van het verhaal, te worden bevestigd; dat de zoektocht plaatsvindt tussen een ingebeelde en een feitelijke moord lijkt erop te wijzen dat het misdaadmotief vooral wordt gebruikt om binnen- en buitenwereld met elkaar te verbinden. Anders dan het vorige citaat misschien doet vermoeden is de weg die tijdens de zoektocht wordt afgelegd bepaald geen rechtlijnige:

> Nogmaals: hoe recht is je weg als je weet wat je wilt en hoe zeer lijk je de weg van een vlinder te volgen. Uit elkaar getrokken lijkt de afgelegen weg van A naar B tóch de kortste te zijn en het is moeilijk te begrijpen dat dit zo is. Het is de weg die de politiehond volgt, maar: de ingewikkeldheid van de bewegingen is de som van alle wendingen, de maat voor de

> strafbaarheid, als hij zijn doel bereikt. Bereikt hij het niet, dan blijkt opeens niets van de beweging strafbaar te zijn. (*De weg naar Sacramento*)

Weg en doel, ofwel motivering en daad hangen op paradoxale wijze samen. Zonder voorafgaande overweging is elke daad ondenkbaar, terwijl omgekeerd de motieven pas hun volledige betekenis krijgen nadat de daad is voltrokken. Dit houdt in dat oorzaak en gevolg niet van elkaar zijn te onderscheiden. Tot deze conclusie komt de ik-figuur wanneer hij een poging onderneemt een verklaring te geven voor zijn gedrag. Hij doet dit onder verwijzing naar de logica van een natuurkundige wet waarin de samenhang tussen de gebeurtenissen a en b is gegeven: als a altijd plaatsvindt voor b, dan wordt b door a veroorzaakt. Van deze logica neemt de hoofdfiguur afstand met een voorbeeld dat hij ontleent aan de psychologie waarin deze relatie eveneens wordt onderzocht:

> Echter: naarmate die gebeurtenissen zich vaker herhalen, d.w.z. vaker overdacht worden, zal de samenhang tussen a en b worden versterkt, maar daarentegen de zekerheid omtrent de volgorde waarin a en b noodzakelijk optreden, worden verzwakt. (*De weg naar Sacramento*)

Tussen a en b strekt zich de weg uit die de hoofdfiguur moet gaan, de weg van de ingebeelde naar de werkelijke moord. De motieven van deze daad zijn niet te doorgronden, ze onttrekken zich aan de logica van oorzaak en gevolg.

Handicap

Expliciet afstand van de logica neemt de ik-figuur ook bij het ombrengen van zijn slachtoffer, Sheila. Zij vormt de belichaming van de rationaliteit:

> [...] ik hield van haar, dat stille wezen tegenover mij, zo beschouwelijk van aard en rationeel (Noot: ze vond zichzelf rationeel: daarmee bedoelde ze dat ze haar zaakjes op een rijtje had, maar je kan net zo goed zeggen, vooral in Amerika, dat je je in je denken heb aangepast aan je omgeving, en hoe? Wel, via de woorden die je spreekt. Wat je denkt, daar heb je woorden voor en waar je over zwijgt, daar heb je geen gedachten over, dat is wat men bedoelt met rationeel). Ze was ook rationeel in bed, tot het moment dat ze werd opgenomen op de golven der liefde en ik met haar [...] (*De weg naar Sacramento*)

Kennelijk gaat het de ik-figuur erom juist datgene te verwoorden wat door een rationale benadering slechts kan worden verzwegen. Daarmee heeft de moord vooral een metaforische betekenis gekregen. Ze verbeeldt een vorm van irrationaliteit die misschien verwant lijkt met de roes of het instinct, maar dat bij nadere beschouwing toch niet is.

Kan de overgang van de denkbeeldige naar een werkelijke moord niet worden beredeneerd, niettemin bestaat tussen de daad en het idee een verband. Deze samenhang wordt bepaald door de uitkomst. Veelzeggend is dat wordt gesproken van het bereiken van een doel, alsof de ik-figuur zich een opgave heeft gesteld. Dit valt ook af te lezen aan een opmerking over ‘de neiging die ik heb mezelf een handicap te geven - zoals goeie spelers bij een golfwedstrijd.’ Zo bezien lijkt de misdaad dan de oplossing te zijn van het probleem dat hij zich heeft gesteld, een antwoord vinden op de vraag: ‘Maar wat heb ik ermee te maken?’

De gevolgde redeneertrant lijkt me een overtuigend voorbeeld van het door Edward de Bono beschreven laterale denken. Ad Zuiderent wijst in zijn dissertatie *Een dartele geest* op het belang van dit denken in het werk van Krol. Het laterale denken kent, anders dan de logische redenering, geen bepaalde vorm of richting; het verloopt sprongsgewijs. ‘Lateraal denken is denken in onzekerheid’, schrijft Zuiderent. Het is er vooral op gericht nieuwe perspectieven te genereren door bestaande, vastgeroeste structuren open te breken. Daarbij bedient het zich juist van vergissingen en fouten. De Bono acht deze van groot belang om tot nieuwe inzichten te kunnen komen. Dit heeft te maken met de conserverende werking van het geheugenoppervlak. Het geheugen belemmert informatie eenvoudig doorgang wanneer het de structuur waar het bijhoort in de war stuurt. Vooral in situaties die als vanzelfsprekend worden ervaren, werkt het geheugen als filter, zodat een nieuw gezichtspunt bij voorbaat is uitgesloten. Via het laterale denken kan deze selecterende werking van het geheugen

omzeild of geneutraliseerd worden, onder andere door vooroordelen en principes te laten varen en tevoren geen enkele mogelijkheid uit te sluiten. Interessant zijn problemen met een open einde, wanneer onduidelijk is wat precies moet worden opgelost. In dat geval kan een handicap worden ingebouwd door een eindpunt te verzinnen, inderdaad: zoals ‘goeie spelers bij een golfwedstrijd.’ Zo fungeert ook de moord in *De weg naar Sacramento* als verzonnen eindpunt of oplossing. Lateraal denken ‘lijkt de weg van een vlinder te volgen’, uiterst beweeglijk en schijnbaar willekeurig, maar toch recht op haar doel af: ‘Uit elkaar getrokken lijkt de afgelegen weg van A naar B tóch de kortste te zijn.’

Wit

Het laterale denken is ook van belang voor de pogingen van ik-figuur te schrijven. ‘Dit boek is een hypothese,’ merkt hij in dat verband bijvoorbeeld op. Voortdurend geeft hij commentaar op wat geschreven staat en suggereert hij het verhaal niet alleen verteld, maar ook geschreven te hebben. ‘Met brede pennestreken beschrijf ik vervolgens de lange tocht naar het westen,’ zo leidt hij zijn reis naar Timboektoe in. Dergelijke opmerkingen maken een inbreuk op de

illusie dat het geschrevene ook werkelijk plaatsvindt. Ze benadrukken het fictieve karakter van het verhaal. Door te schrijven wil de ik-figuur doordringen in zichzelf, met zijn pen als priem, spijker of drevel. Voor de schrijvende hoofdpersoon is de pen bijna een chirurgisch instrument waarmee hij de filterende werking van het geheugen kan uitschakelen. Wat hij over zichzelf wil weten, maar wat zijn geheugen voor hem verborgen houdt, dat kan hij schrijvend ontdekken. Zijn schrijfwijze weerspiegelt de werking van het geheugen in de theorie over het laterale denken en dit komt ook in het boek naar voren. De afwisseling van korte en langere passages met verhalen, beschouwingen en notities vormen een afspiegeling van gedachtenkronkels en hersenspinsels die zich in de geest van de ik-figuur afspelen: een beweeglijk denken dat voortdurend verspringt.

De witregels tussen de verschillende fragmenten kunnen worden gezien als sprongen van de ene naar de andere gedachte of inval. Terzijdes over het schrijven zijn dan vooral bedoeld om het denkproces op gang te brengen en te stimuleren. Ze vormen een illustratie van de overgangen tussen de verschillende bewustzijnstoestanden die door witregels van elkaar zijn gescheiden. Herhaaldelijk verwijst de ik-figuur expliciet naar deze omschakeling, naar wat het wit dus onverlet laat. Bijvoorbeeld door in de tekst de notatie '(...)' op te nemen als aparte alinea en in de volgende alinea deze leegte in te vullen met de woorden '(hier volgt ruimte)'. Na weer een witregel laat hij daarop volgen: 'terwijl de rest van de bladzijde een uiteenzetting geeft over het recht.' Middenin een zin beginnen of deze voor het einde afbreken, is ook een veel voorkomende techniek waarmee Krol de sprongen in het denken van de ik-figuur aangeeft.

Het wit tussen de regels vormt aldus een aanduiding van wat zich niet in woorden laat uitdrukken. Daarmee kan de opbouw van de roman met de thematiek worden verbonden. Het telkens verspringen van beschrijvende naar beschouwende passages correspondeert met de overgang tussen de ingebeelde en de werkelijke moord. Kunnen ontstaan en werking van deze overgangen door het laterale denken wel enigszins worden verklaard, het moment van de omslag zelf blijft een ongrijpbaar fenomeen.

B-weg

Ook het omwerken van *De weg naar Sacramento* tot *De weg naar Tuktoyaktuk* kan worden opgevat als een illustatie van lateraal denken. Vormt in de eerste roman de moord een verzonnen oplossing om de werking van een misdadig brein te demonstreren, in de tweede roman is het doel juist te laten zien waarom de ik-figuur niet tot moord in staat is; en dat terwijl de gegevens waaruit het verhaal is opgebouwd nagenoeg hetzelfde zijn. In *De weg naar Tuktoyaktuk* wordt de verhaalstructuur van *De weg naar Sacramento* opengebroken en de elementen daarvan opnieuw gerangschikt. Een verwijzing naar het laterale denken is te vinden in het volgende fragment, dat zich afspeelt vlak voordat de protagonist en Sheila uit elkaar gaan:

> Net of ik niet goed nadenken kon. Ik draaide haar nummer en wachtte. Ik trilde, dat was vervelend. Het was alsof ik ging springen. Honderd keer gesprongen in mijn leven, maar altijd de sloot in; dat was ik zo gewend

> en als je het met opzet doet, is er niemand die zegt dat de sprong is mislukt, integendeel. Allemaal lachen ze. Doek. Mensen gaan naar huis. Maar als het doek niet valt, na deze scène, dan betekent dat dat je de overkant hebt bereikt. (*De weg naar Tuktoyaktuk*)

De verzonnen oplossing die een nieuw perspectief op dezelfde gebeurtenissen moet genereren, wordt hier vergeleken met een sprong. Analoog aan het paradoxale beeld in *De weg naar Sacramento* van de rechte weg die het spoor volgt van een vlinder, verwijst de sprong naar de ontknoping van het boek. Waar de moord eerder een doel of oplossing was, nu is het omgekeerde het geval. De afstand van de ingebeelde naar de werkelijke moord wordt niet overbrugd, maar juist daardoor wordt het doel bereikt: een ander perspectief op de gebeurtenissen te geven.

Een aantal veranderingen heeft dit natuurlijk toch met zich meegebracht. Anders dan in *De weg naar Sacramento* blijft Puck in leven. Verder zijn passages die verwijzen naar een geweldadige ontknoping geschrapt en ook de meeste bespiegelingen over mis-

daad en strafwerden weggelaten. Het verhaal is al met al een stuk korter geworden

Hoewel de moord in *De weg naar Tuktoyaktuk* achterwege wordt gelaten, blijft het misdaadmotief een rol spelen. Het krantebericht met de moord op Angela is ook hier een gegeven dat de hoofdfiguur intrigeert, maar zonder dat de suggestie wordt gewekt dat hij daar de hand in heeft gehad. Haar dood prikkelt, zoals gezegd, zijn verbeelding en maakt dat hij zich identificeert met de dader. Wanneer hij een collega vertelt over Angela en Puck is het '[...] alsof ik beide vrouwen gekend had. Bijna alsof het een en dezelfde vrouw was. Alsof ik die man was geweest.' (*De weg naar Tuktoyaktuk*)

Zijn vereenzelviging met de moordenaar is gebaseerd op de overeenkomst dat een vrouw uit hun leven is verdwenen. Maar het verband tussen beiden is veel losser, de identificatie berust op een gedeeld gevoel. Beiden zijn eenzaam, en de verteller veronderstelt bovendien dat de dader oneindig gevoelig is, omdat deze een enorm raam onder dat van Angela had weten te passeren zonder het te beschadigen. Duidt het glasoppervlak soms het raamwerk van *De weg naar Sacramento* aan als onderliggende structuur van dit verhaal? Met dit beeld lijkt Krol ook aan te geven dat de moord nu is uitgesloten. Per slot van rekening is de sprong tegen een vertikale wand onmogelijk. Het raam verbeeldt aldus de verhouding tussen beide romans: ze staan haaks op elkaar.

Krol geeft meer aanwijzingen die de lezer op een minder geweldadige ontknoping moeten voorbereiden. Vooral aan het eind speelt hij daarop toe en weer doet hij dat onder verwijzing naar de voorganger van *De weg naar Tuktoyaktuk*:

> En de weg zelf, die ooit een road to Sacramento was geweest, wát een heel andere road was het die ik nu aflegde; een vlakke, slingerende B-weg langs de rivier, over een dijk, alsof ik in de Betuwe reed, nevels over de velden waaruit nu en dan een palm opdoemde [...]. (*De weg naar Tuktoyaktuk*)

In de slotregels verwijst Krol opnieuw naar de afloop van *De weg naar Sacramento.* Nadat de ik-figuur afscheid heeft genomen van Sheila ('O, had ik maar het lef gehad') vervolgt hij zijn weg die hem naar Tuktoyaktuk in Alaska moet brengen. Vandaaruit zal hij met de boot naar de Noordpool varen. Bij het passeren van de grens wordt zijn koffer doorzocht. Niets wordt gevonden om hem te kunnen aanhouden. Maar het is de douane ontgaan dat op de bodem van zijn koffer de afgeknipte paardestaart van Angela ligt, de trofee die hij al vijftien jaar met zich meevoert. Vervolgens volgt de opmerking: 'Dàt zou een ontknoping zijn.' - een verwijzing, kortom, naar de verwachting die aan de lezer van *De weg naar Sacramento* kan worden toegeschreven. Het geweldadige einde van die roman krijgt hier een ironische wending. Volgens het principe van de thriller wordt een onbeduidend detail uitgelicht en in een ander perspectief geplaatst, maar zonder dat dit gevolgen heeft.

Met de laatste regel verwijst Krol de lezer weer naar de *De weg naar Sacramento* en daarmee laat hij het verhaal feitelijk opnieuw beginnen. De lezer wordt zodoende voortdurend tussen beide romans heen en weer geslingerd, zoekend naar de weg die de schrijver heeft gevolgd.

Arie Storm
No Way Out
Over Omhelzingen van Gerrit Krol

> *'Een roman is een boek dat over mensen gaat. [...]*
> *Wat voor mensen?*
> *Zijn het wel mensen?*
> *Waarin verschillen romans van andere boeken over mensen, zoals sociologische en psychologische studies of historische verhandelingen?'*
>
> (Willem Frederik Hermans, 'Antipathieke romanpersonages', in: *Het sadistische universum 1*)

1.

Gerrit Krol is een schrijver die nadenkt over zijn produkten.

Dat is in het midden van de jaren negentig, waarin de gedachte opgeld doet dat een schrijver maar beter wat bij elkaar kan gaan zitten prutsen dan weloverwogen een roman te vervaardigen, iets bijzonders. In plaats van zelf na te denken, doet een schrijver er verstandiger aan het allemaal over te laten aan God of het toeval (wat ongeveer hetzelfde is), is de heersende opvatting.

God, van oudsher toch kunstvijandig (als er ergens iets gecreëerd moest worden dan zorgde Hij daar wel voor - en niet de mens), is terug van lang weggeweest. Tenminste, die indruk krijg je als je er de jongste scholierenbijlage over literatuur van Vrij Nederland (14 oktober 1995) op naslaat.

'Ik lees bijna geen literatuur,' meldt Désanne van Brederode trots, 'dus ook bijna geen hedendaagse. Ik blader af en toe door de Viva en de Fleur, ik sla regelmatig Winnie de Poeh en natuurlijk de bijbel op en verder lees ik alleen maar filosofie.' En: 'Ik word pas gelukkig van lezen als iemand mij laat ophouden met lezen.' Désanne van Brederode vindt het maar onzin dat er in romans allerlei personages voorkomen, die 'met allerlei triviale handelingen (geroer in een kopje, het smeren van een boterham, het kammen van haar of het zich gewoon maar van A naar B begeven) datgene Waar Het Om Gaat behoorlijk uitstellen.'

Ze krijgt steun in diezelfde scholierenbijlage van Pol Hoste, die zelfs vindt dat de toekomst van de literatuur alleen maar veilig kan worden gesteld 'door ze zo snel mogelijk af te schaffen.' Hoste vraagt zich geergerd af: 'Dient het misschien tot in de eeuwigheid herhaald dat één of ander personage wat heeft bedacht, of dat het hoofdpersonage stijlvol de meest onwaarschijnlijke verschrikkingen heeft overleefd?' Hoste houdt dit alles aan de scholieren voor onder het opgewekte kopje: 'Weg met de literatuur' - alsof scholieren in de jaren negentig die aanmoediging nog nodig hebben.

2.

Dat Gerrit Krol wél nadenkt, zowel tijdens het schrijven als erna, blijkt niet alleen uit de kwaliteit van zijn werk, maar ook uit het feit dat hij verstandige essays over literatuur publiceert. Daarnaast herschrijft hij zijn romans geregeld (soms drastisch) en voorziet hij ze ook weleens van een inleiding, zoals hij bijvoorbeeld deed bij *Omhelzingen* (1993).

In de essaybundel *De mechanica van het liegen* (1995) stelt Gerrit Krol vast 'dat het maken van een gedicht een overwegend zo niet rationeel, dan toch bewust proces is.' En: 'Een roman gaat dezelfde weg, tenminste de romans die ik op het oog heb - en schrijf.'

Weliswaar begint voor hem het scheppingsproces met 'een vaag beeld of gevoel, een plaats of een emotie, een herinnering', maar de vaagheid wordt vervolgens bestookt 'met wat je beschrijvingen zou kunnen noemen'.

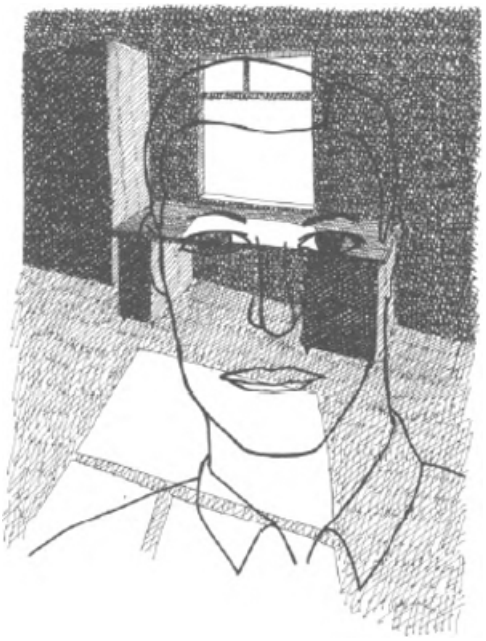
Het toeval moet een kans krijgen, maar de ratio bepaalt uiteindelijk hoe het kunstwerk eruit gaat zien.

3.

Romans kunnen niet zonder personages, hoewel Désanne van Brederode dat graag anders had gezien.

‘Filosofieboeken zijn de leukste romans die er bestaan. Misschien wel omdat er geen personen in voorkomen,’ meent zij.

William H. Gass zat dichter bij de waarheid, toen hij bondig formuleerde: ‘Great character is the most obvious single mark of great literature.’ Hij voegt hieraan toe: ‘A great character has an endless interest; its fascination never wanes. Indeed it is a commonplace to say so. Hamlet. Ahab. Julien Sorel. Madame Bovary. There is no end to their tragedy. Great literature is great because its characters are great, and characters are great when they are memorable. A simple formula.’ (‘The Concept of Character in Fiction’, in: *Fiction and the Figures of Life*)



Negentiende omhelzing; Het ding
(illustratie: Gijs Müller)

Daarbij zit de auteur echter met één probleem: hij moet erin slagen zijn personages op de een of andere manier te voorzien van een vrije wil, of in elk geval moet het personage overhoop liggen met de vraag of hij wel een vrije wil heeft.

Immers: literatuur = personages + conflicten + intrige + stijl.

Kort en bondig: uiteindelijk draait literatuur om de vraag wat een personage eigenlijk is.

4.

In zijn inleiding bij *Omhelzingen* onthult Krol hoe het idee voor deze roman is ontstaan. Lang geleden voerde hij een gesprek met een Poolse filmer die vertelde over zijn plan ‘een film te maken van een jong stel dat, op huwelijksreis, in een boemeltreintje gezeten, vindt dat de stationnetjes waar ze onderweg stoppen wel erg veel op elkaar lijken, tot ze op een zeker moment ontdekken dat *het telkens hetzelfde stationnetje is*.’ Het stel zit kortom gevangen in een cyclische tijdsboog en is gedwongen steeds opnieuw hetzelfde te beleven.

Over het verschil tussen een lineaire en een cyclische tijdsbeleving heeft Krol altijd al veel nagedacht en geschreven. Bijvoorbeeld in *De ziekte van Middleton*, een roman die tot één van de hoogtepunten in Krols oeuvre kan worden gerekend):

Over het cyclische tijdsbegrip. Er zijn mensen die leven met de gedachte alles wat zij beleven ooit nog 's weer mee te zullen maken. Tot deze mensen reken ik mijzelf. Dat ‘ooit’ ligt ver weg, maar het komt en het zal net zo zijn als het is geweest. Dit geloof geeft mijn leven diepte en betekenis, maar geen enkele hoop, want de dingen die wij altijd maar weer zullen meemaken, al die herhalingen, vallen samen en gebeuren: *nu.*

Dat is het cyclische tijdsbegrip.

Het is moeilijk voorstelbaar dat Krol dit werkelijk zelf gelooft, maar hij laat deze gedachte dan ook opschrijven door een romanpersonage: Jan Pipper. Pipper geeft er op een lucide manier blijk van te weten dát hij een romanpersonage is. Immers: romanpersonages zullen alles wat zij beleven (wat per definitie plaatsvindt in het hoofd van een lezer) ooit nóg eens beleven in het hoofd van een

nieuwe lezer zodra die het boek openslaat en gaat lezen.

Romanpersonages zijn geen gevangenen van de tijd (want goede romanpersonages zijn onsterfelijk), maar van het papier waarvan zij niet los kunnen komen.

Ze zitten opgesloten tussen de kaften van het boek en leiden een claustrofobisch bestaan.

Er is voor hen geen enkele hoop op ontsnapping.

Romanpersonages zijn tragisch en daarmee ook de lezers van hun avonturen. Personages in een boek zijn niet *The Company We Keep*, zoals Wayne C. Booth ons in een vuistdik boek met die titel probeert wijs te maken, maar zijn van ons gescheiden, zoals een schilderij voor ons ook niet letterlijk toegankelijk is. We kunnen ernaar kijken, maar we kunnen de wereld van het schilderij niet binnenstappen.

5.

De personages in *Omhelzingen* voelen zich opgesloten in een keurslijf. Dit wordt door Krol benadrukt door de namen die hij ze geeft: de naam van het eerste personage dat in het boek voorkomt, begint met een A (Anemoon), de naam van het laatste personage begint met een Z (Zeno) en daartussenin wordt vrij getrouw de volgorde van het alfabet aangehouden, als om te benadrukken dat de personages niet meer dan toevallige figuren van papier zijn: mensen, maar dan geheel opgetrokken uit letters.

Uit deze kooi van taal proberen ze wanhopig te ontsnappen. Er vindt in *Omhelzingen* menige grensoverschrijding of metamorfose plaats, maar altijd met fatale afloop. Mensen treden in contact met kabouters, en de kabouters nemen op hun beurt vrolijk plaats op een schilderij, om precies te zijn op *Le déjeuner sur l'herbe* van Manet:

> Quintus zat min of meer tegenover de vrouw die kuis haar benen had gezwenkt en onder zich gevouwen. Ze zat roerloos. Gênant was het niet.
>
> ‘Het is modern’ zei Pieter.
> ‘Het is’ zei de vrouw, ‘een ontbijt in het gras. Zo heet het. Grote mensen ontbijten vaak op deze manier.’

Maar hoogmoed wordt gestraft: als kabouters op mensen gaan lijken - al is het dan op een schilderij - hebben ze als volk verder geen reden van bestaan, bepeinst Quintus. Hij probeert het toch, en sterft, om vervolgens te veranderen in een stenen kabouter. Sommige personages keren nog maar net op tijd terug van hun ongeoorloofde uitstapjes. Over Maria, die uit het platenboek getiteld *Museum der Schilderkunst* was gestapt, wordt opgemerkt dat ze niets te vroeg was teruggekeerd en dat men haar afbeelding zeker zou hebben gemist,

> want enige minuten later kwam de heer des huizes de kamer binnen, in pyjama en met een bezorgd gezicht omdat hij een boek open had laten liggen dat gesloten had horen te zijn. Hij nam het in de hand. Nog even liet hij zijn blik rusten en laafde hij zich aan haar zachte wezen, toen klapte hij het boek dicht. Hij zette het terug op zijn plaats.

Waarmee de natuurlijke orde in de wereld is hersteld.

6.

‘Alle gevallen waarin de verbeelde werkelijkheid overgaat in een wereld die alleen in de fantasie bestaat, deden me denken aan de pas opnieuw vertaalde *Metamorphosen* van Ovidius, een boek dat vanwege de episodische verteltrant wel wat gemeen heeft met *Omhelzingen*,’ merkte Jaap Goedegebuure in zijn bespreking van de roman van Krol op (HP/De Tijd, 5-11-1993). Het is een vergelijking die hout snijdt. In zowel de *Metamorphosen* als in *Omhelzingen* gaat de verandering twee kanten op: a) iets doods verandert in iets levends - zoals bijvoorbeeld letterlijk in *Omhelzingen* in de negenendertigste en veertigste omhelzing ‘Resurrectio’; of b) iets menselijks verandert in iets zonder ziel - zoals in de *Metamorphosen* bijvoorbeeld in het verhaal over de Propoetiden, de eerste hoeren, die zich de woede van de godin Venus op de hals weten te halen en die ze verandert in steen. In het werk van Ovidius is er een duidelijke voorkeur voor de tweede soort verandering: van menselijk naar zielloos. Een van de uitzonderingen vormt het verhaal over Pygmalion, die verliefd wordt op het wassen beeld dat hij heeft gemaakt. Hij weet haar zelfs, met behulp van Venus, leven in te blazen.

In *Versions of Pygmalion* (1990) betoogt J. Hillis Miller dat het verhaal over Pygmalion kan worden gezien als een prototype voor de latere romankunst: iets dat onbezield was, wordt tot leven gebracht, als in een droom die uitkomt. Pygmalion is een zo begenadigd kunstenaar, dat hij zich beet laat nemen door zijn eigen creatie; het schijnt hem toe dat Galatea, het door hemzelf vervaardigde beeld, een echt meisje is. Hij slaagt er daadwerkelijk in de scheidslijn tussen kunst en leven op te heffen. Voor Pygmalion gaapt er geen kloof tussen hem, het levende, en het andere, het levenloze, dat kunst is.

Dit toeschrijven van menselijke eigenschappen aan een wassen beeld komt overeen met dat wat een lezer doet die een roman leest en de erin optredende personages beschouwt als echte mensen van vlees en bloed. Dit is een misverstand, merkt Miller op, maar een welhaast onvermijdelijk misverstand. Het is bij het lezen van de *Metamorphosen* noodzakelijk om tot op zekere hoogte Pygmalion, Galatea, Myrrha en zelfs een godin als Venus te beschouwen als menselijke wezens en niet slechts als 'black marks on the page'. Om werkelijk van een literair kunstwerk te genieten is - zo wist Coleridge al - een zekere vrijwillige opschorting van ongeloof nodig.

Toch is een dergelijk naïef standpunt niet zonder gevaar. Personages in een boek zijn geen mensen, en door ze wel als zodanig te beschouwen, doet de mens zichzelf te kort. Zowel in de *Metamorphosen* als in *Omhelzingen* worden al de erin optredende figuren die levenloze zaken als iets levends beschouwen (zoals Pygmalion doet) of levenloze zaken die zichzelf als levend beschouwen (zoals de kabouter Quintus doet) op de een of andere manier gestraft (Pygmalion lijkt als enige aan deze straf te ontsnappen, maar dat is slechts schijn: zijn schuld wordt door de goden verhaald op zijn kleindochter Myrrha). En zo zal ook de lezer gestraft worden die een roman niet als een roman leest, maar als een sociologische of psychologische studie of een historische verhandeling.

Het is de taak van de romanschrijver de lezer mee te slepen naar het punt waar de roman lijkt over te gaan in de werkelijkheid, om hem vervolgens te wijzen op 'the clear and brilliant world of concept, to the realm of order, proportion, and dazzling construction [...] to fiction, where characters, unlike ourselves, freed from existence, can shine like essence, and purely Be.' (William H. Gass)

7.

Personages bestaan, maar op een andere manier dan wij. Personages vormen een naakte essentie. Ze zitten opgesloten in een tijd buiten onze tijd en in een ruimte buiten onze ruimte. Dit wordt in *Omhelzingen* aanschouwelijk gemaakt door het vernuftige tijdsverloop. Hoewel je als lezer een lineaire reis door de tijd lijkt te maken - Krol sleept je mee van gebeurtenis A naar gebeurtenis B naar gebeurtenis C, en zo verder - blijk je aan het eind van de reis uit te komen op een punt dat zich iets vóór het begin van de reis bevindt (iets voor punt A dus). *Omhelzingen* zit getruct in elkaar, als een prent van Escher. De erin voorkomende personages zijn via een plooi in de tijd uit het lineaire tijdsverloop ontsnapt en zwerven rond in een eeuwig *nu*, dat de vorm aanneemt van een cirkel, een omhelzing. Buiten deze omhelzing hebben de personages geen recht van bestaan. Er is voor hen No Way Out, behalve in het hoofd

van de lezer. In het hoofd van de lezer bevinden ze zich op de plek waar in het hoofd van de niet-lezer zich vermoedelijk God bevindt.

Ron Elshout
Verborgen gedichten van Gerrit Krol

De mechanica van de vorm

In *De mechanica van het liegen* houdt Gerrit Krol zich opnieuw bezig met de verschillen tussen proza en poëzie. Iets ‘heeft de vorm van proza omdat de regels kunnen vollopen. Regels worden niet, zoals bij poëzie, voortijdig afgebroken - het zijn geen versregels. Zo ontbreekt de mogelijkheid van het enjambement. Het enjambement is, zou je kunnen zeggen, een bijzonder soort leesteken. Het is een visueel middel om tussen twee op elkaar volgende versregels een zekere spanning op te roepen. Het kan heel elegant de lezer “op het verkeerde been zetten”. Niet het ene, maar het andere, het tegengestelde geldt.’

Hij gebruikt een gedicht van Rutger Kopland als voorbeeld:

> Zoals de pagina's van een krant
> in het gras langzaam om
> slaan in de wind, en het is de wind
> niet, die dit doet,
>
> [...] niets dan de verdrietige
> beweging van een hand

Zet het om in proza: ‘... zoals de pagina's van een krant in het gras langzaam omslaan in de wind. Het is echter niet de wind, maar de verdrietige beweging van een hand’. En wanneer hij er een, aan de informatica ontleende, ‘normalisering’ op loslaat, staat er dit:

> Krant in het gras.
> Pagina's slaan langzaam om, in de wind.
> Niet in de wind, maar in de verdrietige beweging
> van een hand.

Volgens Krol is het nut van zo'n bewerking dat je een beter beeld krijgt van alle alternatieven in een verhaal, dat je ze makkelijker kunt hanteren en selecteren. Opmerkelijk is dat Krol ook in dit essay weer de grens tussen proza en poëzie stilzwijgend overschrijdt, iets zegt over alternatieven voor een *verhaal* en met het voorbeeld van een *gedicht* aan komt.

Over de zin in proza merkt hij op dat deze het middel van expressie (het enjambement) ontbeert; van de omzetting in ‘de tweede normaalvorm’ vindt hij dat ‘deze vorm niet zo fraai is als de originele. Maar dat ligt niet aan alleen aan de vorm. Al in de conceptie hebben vorm en toon elkaar bepaald. Bij transformatie naar een andere vorm boet een mooie tekst meestal in aan schoonheid. Soms gaat het niet eens.’ Hij geeft dan een voorbeeld in de tweede normaalvorm (over een vrouw die zingt):

> Ze zingt niet, maar loopt langs het water. Langs het
> ijs want het vriest. Niet langs het ijs, maar eronder,
> ligt zij. Languit, bloot en goed zichtbaar.

Ze kan er niet lang in gelegen hebben.
Ze hebben haar zien oversteken.
Ze hebben haar op een holletje naar de overkant
zien gaan.
Niet naar de overkant. Ze is aan deze kant gebleven.
Daar komt ze aan. Ze gaat aan ons voorbij; wij draaien
met haar mee en kijken haar na. Zie je wel? Zie
je wel dat ze aan deze kant blijft?
Dan is het een ander geweest.

Vrouw loopt door en is weldra uit het zicht verdwenen.

Vrouw wacht op de tram, die weldra verschijnt.
Vrouw stapt in, de vrouw die zo stil onder het ijs lag.

Niet stil, want ze kon goed zingen. Ze bewoog nog en zong.

Zijn uitdaging luidt: ‘Men moet maar eens proberen dit verhaal in gewoon proza of in poëzie te vertalen.’

‘Gewoon’ proza, dat is nog een hele opgave, maar als

je er van uit gaat dat het om twee verschillende vrouwen gaat en waar het persoonlijk voornaamwoord *ze* naar een meervoud blijkt te verwijzen personages invoert die zo'n kale dialoog voeren, zoals Krol die kan schrijven, dan kom je er wel.

Of het als gedicht ook lukt? Het probleem is dat tussen Krols 'tweede normaalvorm', proza en poëzie niet alleen vormverschillen zitten, maar dat hij zijn voorbeeld corrumpeert door de stelling, 'al in de conceptie hebben vorm en toon elkaar bepaald', als het ware meteen te bewijzen en Koplands gedicht als proza niet woord voor woord letterlijk over te nemen, maar de syntactische structuur 'prozaïsch' aan te passen.

Nogmaals de ziekte van Krol

Toen Krols poëzieproduktie zo goed als nul was geworden schreef hij in essays de oorzaak daarvan toe aan het feit dat hij het denkwerk dat anders in een gedicht ging zitten, verplaatst had naar essays. Zolang hij essays zou schrijven, zou hij geen gedichten schrijven. In *De ziekte van Krol* (zie BZZLLETIN 204) heb ik getracht aannemelijk te maken dat weliswaar het denkwerk opgegaan zou kunnen zijn in de essays en dat het evocatieve, het beeldende, niet verdwenen was, maar dat het definitief opgenomen is in zijn andere proza, de romans, die een massa kiemcellen voor gedichten blijken te bevatten, als het ware gereed liggend voor de door Krol zelf beschreven bewerking: 'als ik van dat proza de regels maar onderbrak met de witruimte die een poëzielezer nodig heeft om op geestelijke adem te komen.' (*Wat mooi is is moeilijk*)

'Eén gram poëzie is voldoende blijkbaar om een pond proza poëtisch te noemen, of liever te converteren in poëzie,' (*Wat mooi is is moeilijk*) vindt Krol, en zo zegt hij in *De schrijver, zijn schaamte en zijn spiegels*:

> Soms, in bepaalde kernpassages, zie je dat de romanschrijver heeft toegegeven aan de verleiding op poëzie over te gaan. Staat er opeens een vers in zijn tekst. Voor de romanschrijver is het eigenlijk een capitulatie, vooral als het vers van hemzelf is. Het uiterste wat je je als romancier kunt toestaan is: tussen de tekst van het proza een terloopse dichtregel; die schiet jou op dat moment te binnen, zonder vermelding van de auteur, maar je zet 'm natuurlijk wel tussen aanhalingstekens, ook als de regel van jezelf is.

Soms gebruik je geen aanhalingstekens: als de regel van jezelf is en het is gewoon proza. In dat geval heb je het hoogste bereikt wat je als romancier bereiken kunt. Je hebt een zwakke bladzij vervangen door een sterke regel. Het gevoel dat je daarbij hebt: alsof je textiel dat dreigt te scheuren met een paar steken bij elkaar trekt.

Voor mijn 'diagnose' kreeg ik onverwachte steun van Carel Peeters die in *Vrij Nederland* (7-9-1991) narrig opmerkte: 'Er kan veel poëzie in een roman, maar niet zoveel als Krol wil.'

Krols poëzie is dus niet weg, maar zit ín zijn proza. Daar is hij overigens niet de enige in. Kees Ouwens bijvoorbeeld citeert in de eerste alinea van zijn roman *De strategie* zijn eigen gedicht ‘Een groot schrijver’ uit de bundel *Arcadia.*

Ik ben maar eens op zoek gegaan, en hoewel het natuurlijk waar is wat Krol zegt in *APPI*: ‘of iets poëzie is hangt af van de woorden zelf, maar ook van degene die deze woorden leest en van het moment waarop hij/zij deze woorden leest,’ meen ik dat ik een aantal glanzende kiemcellen gevonden heb. Ze komen uit: *Maurits en de feiten*, *Een ongenode gast*, *De Hagemeijertjes* en *Okoka's wonderpark.* Het laatste ‘gedicht’ komt uit *Helmholtz' paradijs.*

Plagiaat? Ouwens citeerde *zichzelf*, ik converteer Krols proza in poëzie: Krols verborgen gedichten. De poëzie is van de dichter Krol, die zichzelf ergens is kwijtgeraakt; slechts de keuze, de titels, de enjambementen en de witregels zijn van mij.

De gedichten

Gordiaanse knoop

Een stuk touw dat in de knoop
zit. Een knoop. Haal je eruit,

als het je lukt.

Maar je krijgt het nooit meer
recht, de kronkel blijft erin.
Dus had je hem beter kunnen laten
zitten, dan is ie nog ergens
voor te gebruiken. Nou

loop je rond met een gezonde
geest, want je snápt tenminste
wat er mis is aan je. Intussen

is er wel iets mis aan je.

Schuld

Je snijdt een vrouw
de keel door zeg ik,
en je voelt je
gevaarlijk.

Je loopt door de stad
en kijkt uit
naar de tweede.

Je helpt een oude vrouw de weg over,
want zij is het niet.

Je neemt een meisje
in de auto, want zij
is het misschien

en je laat haar weer gaan.

Thuiskomst

Het is zo leeg overal. De bladeren
hangen slap aan de bomen. Als het zo
heet is en alles is stil geworden,
is het geringste briesje al

een gebeurtenis.

In de vijver hangen de vissen scheef

aan de waterspiegel, een hele vloot.
Van de vogels is niets te horen. En
in het hele park, zover het oog reikt:

niemand te zien.

En zo raak ik, door niets en niemand
tegengehouden, steeds verder van huis.
Misschien zoals je, na jaren, in de hemel
gezeten, op de wereld neerziet. De straten
zijn uitgestorven. Ik kom terug naar mijn huis.
Met een sleutel. Om de bloemen water te geven,

maar te laat. Al die bloemen zijn gestorven.

Carpe diem

Zoals je een bloem plukt.
Niet om die bloem te hebben
pluk je hem, maar om het knappen
dat je hoort.

De steel, die breekt als glas.

Dat is wat ik bedoel met zin.
Je wilt dat knappen horen,
de bloem zelf gooi je weg.

Archeologie

Je hebt wel van die opgravingen,
waarin niets opgegraven wordt,
alleen de kleur van de aarde blootgelegd.

En dan zien ze een kleur die niet
is zoals hij wezen moet, een beetje
een andere kleur.

Wie weet betekent dat iets.

Inzicht

Een vreemde middag. Foto's
hadden het ook wel 's. Het was
alsof hij, opgenomen in de eenzaamheid
van een landschap, door een sleutelgat
keek. Het was alsof zij het sleutelgat
was, waardoor hij een inzicht kreeg

in een andere wereld,
waarin het hem niet
vergund was te bestaan.

Over het bedrijven van de liefde

In het algemeen, als man en vrouw
samenkomen, nadat ze zich hebben
uitgekleed, vindt hun liefdevol
wroeten vervolgens plaats in een
soort clair-obscur.

Anderen houden ervan de lampen
erbij te ontsteken; het oog wil
ook wat, in de liefde, vooral
als het een nieuwe liefde is.

Une fleur du mal

Wie een onnatuurlijke dood sterft,
bijvoorbeeld door geweld, is daarmee
nog niet geheel dood en zal misschien
wel nooit helemaal doodgaan.

De jongen die op het asfalt ligt

is, zolang hij met rust gelaten
wordt, bezig van zijn laatste
adem een kunstige bloem te vouwen
die ertoe zal dienen van hem een held
te maken. Immers,

een winnaar herinnert men zich

langer dan een verliezer. Zolang
men zich hem herinnert zal hij
leven en daar is hij mee bezig.

Maar ook als hij straks van lieverlede
uit onze memorie verdwijnt en wordt
vergeten, zal deze bloem een beeld
geven van het leven, dat hij leidde
vlak voor zijn dood. Zolang die bloem

bloeit zal ook de dode bloeien.

Op weg

Vier koeien achter elkaar
zoals koeien lopen. Tevreden
met het leven. Alle vier
naar het abattoir.

Een herdersjongen op blote voeten
begeleidt ze. Op blote voeten
door de plassen, met een rietje
slaat hij ze tegen de flanken

zodat ze niet afdwalen
en de goede kant opgaan.

Al maar rechtdoor.

Pastorale

1.

Een schaap staat op de dijk,
soms bij een hek, maar ook
vaak zonder hek. Daar staat
het, in regen en wind. Alsof
het nadenkt over de betekenis

van het leven, over de zon
en de regen, over het gras
dat het heeft gegeten of
over het lawaai van de zee
of wie weet over de voortgang
van het water in de sloten,

de haast van het water
om bij de zee te komen.
De snelheid van een kolk
die voorrang krijgt.
De waterkant en de zijde
van het schip. Het schip
vaart en het schip
dat aan de wal ligt,
en stijgt, in sluis of zijl.

Een afstand die een deel
is van een geheel...

... en gaat weer verder met grazen.

2.

Je zit in het gras, ooit,
en je plukt een bloem. En
die bloem die je in je hand
hebt wordt opgegeten door
het schaap dat naast je staat.

Dat had je niet gedacht.

Dat er nog een schaap naast je
stond. Een gewoon huidig schaap
dat na deze hap verder graast.

Aan dat schaap is nooit iets
veranderd, dus dat krijg je
ook nog. Dat moet nog komen.

Zo weinig tijd is er nog maar
verstreken.

3.

Het is niet te voorspellen.

Je kunt door de draaideuren
naar de dood in een bepaalde
hoek terechtkomen. Dat iedereen
je voorgaat.

Dat je als enige overblijft,
in het paradijs. Dat wil je
ook niet.

Mogelijkheid

De vlieg poetst haar vleugels,
na haar dans met de spin.
Niet om weg te vliegen.

Dat kan zij niet meer.

Stenen

1.

Een stille vijver.

Wie er een steen in gooit
- en het ligt erg voor de hand
er als eerste een steen
in te gooien, om de stilte

te verbreken -

valt er zelf in. Daarna
is de vijver stiller
dan ooit tevoren.

Gevaarlijke vijver.

2.

Stenen gooi je naar het gezag.
Je gooit geen stenen naar andere
stenengooiers. Nee, je gooit stenen
naar wat jou met overmacht bedreigt.

De steen is het wapen van de machteloze
en een legitiem wapen voor wie macht ambieert.

De steen is het wapen van de jeugd,
van verlangen naar wat komen gaat,
toekomst. De steen is het wapen

van iemand die aanvalt, nooit
van iemand die zich verdedigt.

De steen is een romantisch wapen.

Woestijn

1. *Feiten*

Een deur in de woestijn.
Enkel die deur, rechtop
in het zand gezet.

Een mooi zuiver voorbeeld
van een feit. Het ene is
meer een feit

dan het andere

2. *Poëtica*

Van tijd tot tijd trek ik
de woestijn in. En als ik
ben aangekomen op de droogste
en heetste plek, en de zon
staat loodrecht boven mijn hoofd,
dan ben ik waar ik wezen moet.

Ik haal mijn schop uit het foedraal,
en stroop mijn mouwen op.

Voor ik begin te graven, spreek
ik als een gebed de woorden
van Marsman uit die mij
tot deze reis hebben aangespoord.

Geloof onafgebroken: hier móet
water zijn. En dan graaf ik.

En dan vind ik water.

Tom van Deel
Twintig jaar Krol

Twintig jaar lang heb ik korte boekbesprekingen geschreven voor Prisma Lectuurvoorlichting, een boek-informatiedienst waar de bibliotheken gebruik van maakten. Een paar jaar geleden onthield de minister, d'Ancona, deze instelling de noodzakelijke subsidie, wat het einde betekende.

Twee informatiediensten, die van het NBLC en Prisma, was haar blijkbaar al te pluriform.

Met veel genoegen heb ik al die jaren - onbezoldigd, het boek mocht je houden - voor Prisma gewerkt en de kaartjes waarop de recensies werden afgedrukt, vullen nu twee kaartenbakken, die ik nog geregeld raadpleeg als ik mijn geheugen wil opfrissen en even ik het kort wil lezen wat ik ergens van vond.

Gerrit Krol is een van de schrijvers geweest wier werk ik bij Prisma van 1970-1990 gevolgd heb - een enkel boek uitgezonderd, dat door een ander werd besproken. Een selectie uit deze recensies achter elkaar, licht geretoucheerd, geeft een goede indruk van mijn grote waardering voor Krol. Misschien zetten ze deze of gene er toe aan om niet alleen maar iets van hem te lezen, maar alles. Een groot schrijver als hij verdient niet minder.

Over het uittrekken van een broek (1970)

Niet alles is poëzie en het is maar de vraag of alles wat Gerrit Krol hier nu, typografisch althans, als poëzie aanbiedt die naam wel verdient. Wie zich daar weinig aan gelegen laat liggen - en waarom zou je je er eigenlijk druk over maken? - kan, ongehinderd door twijfels, veel plezier aan deze teksten beleven. Enkele zijn al bekend uit *De ziekte van Middleton* waar ze in prozaregels gezet stonden. Wie herinnert zich niet het grappige ‘Over het sparen’, de onuitstaanbare logica ervan? In deze bundel worden we ingelicht over van alles: de bossen bij Hooghalen, pijn, ijdelheid, schaamte, maar bovenal over ‘Eagle Eye Gerrit’. Verbanden met de rest van zijn werk zijn gemakkelijk te zien. De relatie afbeelding-werkelijkheid vormt ook nu weer een belangrijk thema. De helderheid van formulering - Krol ziét wat hij schrijft - en het humoristisch werkende analytisch karakter van veel teksten springen naar voren.

Het meest verheugende is dat Krol zichzelf blijft. Niemand anders immers zou een bundel kunnen besluiten met een lijstje als ‘Waar ik geslapen heb’.

De chauffeur verveelt zich (1973)

‘Dit hele boek gaat over het doel dat ik mij in dit leven stel, zo'n doel heb ik nodig’, schrijft Gerrit Krol in zijn nieuwste roman. Planning, overzicht, orde, regels - daarmee houdt hij zich bezig. Hij doet dat op een ogenschijnlijk wanordelijke manier. Opnieuw bestaat deze roman uit een grote hoeveelheid erg korte stukjes, waarin heel diverse dingen aan bod komen. Maar het doel van deze verbrokkeling is om een eenheid te

krijgen die ver boven de traditionele uitstijgt. Je volgt Krol in zijn gedachtenleven, je maakt mee hoe hij ordent en zijn geest dwingt tot formulering van wat voorheen onhelder was. Er gaan verbanden bestaan tussen de onderdelen en het netwerk van stukjes legt thema's bloot: de relatie tot de vrouw, de houding t.o.v. het werk (baan, carrière), de functie van het schrijven. Vooral dat laatste is voor Krol van vitaal belang: dat geeft uitdrukking aan wat je denkt en voelt, aan het ‘verdriet’ waarover in dit boek soms gesproken wordt. *De chauffeur verveelt zich* is een uitstekende roman, op elke bladzij boeiend, geschreven in een proza waarop Krol patent heeft en dat de schoonheid en de kracht bezit van een sluitende bewijsvoering.

Iin dienst van de ‘Koninklijke’ (1974)

Krol geeft in al zijn boeken betekenis aan begrippen door er in steeds wijdere kringen omheen te schrijven; ongeveer als een meubelmaker die de krullen opspaart die overblijven wanneer hij een kast heeft gemaakt. Die krullen zijn de kringen die Krol om zijn onderwerp heen trekt: ze bepalen dat in zekere zin,

al blijft strikt genomen de betekenis uitgespaard. De kast valt uit de krullen te reconstrueren.

Krol laat ons de schepping van zo'n kast (de roman) meebeleven. Dit keer gaat het om een roman waarin iemands functie centraal staat. *De chauffeur verveelt zich* handelde daar nog maar ten dele over en in zoverre is dit nieuwe boek er een vervolg op. *In dienst van de 'Koninklijke'* is een knap ingewikkelde roman, minder verhalend en meer beschouwend en met menige nieuwe gedachte, geformuleerd op die onvervangbare Krol-manier.

Halte opgeheven en andere verhalen (1976)

Deze verhalenbundel geeft een goed beeld van vijftien jaar schrijverschap. Krol herdrukte er tien verhalen in uit *Kwartslag* (1964), de novelle *De zoon van de levende stad* (1966), wat verspreid werk en een nog nimmer gepubliceerd verhaal. Zoals hij zelf al vaststelt in de amusante inleiding tot dit boek, heeft zijn schrijven een ontwikkeling doorgemaakt die je het afnemen van fantasie kunt noemen. De vehalen uit *Kwartslag* zijn voor het merendeel gekunsteld (de hijvorm en de vaak nogal absurde wendingen illustreren dat), in *De zoon van de levende stad* staat Krol zich al heel wat meer vrijheid toe, maar pas in later jaren bereikt hij dat ogenschijnlijk gemak van vertellen, met veel invallen en snelle verschuivingen. 'In die nieuwe verhalen is niets verzonnen; alleen de stijl, die heb ik bedacht', zegt Krol. Zijn ontwikkeling, kun je zeggen, is er een van inhoud naar vorm. Dat de inhoud daar allerminst onder lijdt, bewijst het laatste werk. Hoe meer Krol denkt en hoe minder hij bedenkt, hoe leesbaarder hij wordt.

Polaroid. gedichten 1955-1976 (1976)

De titel van deze verzamelbundel brengt poëzie in verband met kijken. Polaroid is een middel - bekend van zonnebrillen - om iemands waarneming te beïnvloeden: het verzacht enerzijds, maar doet ook tegenstellingen beter uitkomen. Wie een polaroidbril opzet, ziet, kortom, scherper. Welnu, poëzie is voor Krol in de eerste plaats polariserend kijken. Er staan in de bundel veel beschrijvingen en precieze anekdoten; steden, meisjes, sfeer, herinnering - Krol beschrijft alles uiterst helder. Zijn poëzie onderscheidt zich door deze eigenschap. Hoewel de vroege gedichten tamelijk traditioneel - vaak ook rijmend - verlopen, overweegt ook daarin het visuele. In het latere werk komt er steeds meer polaroid-redenering bij; het soort exact formuleren van gevoelsbewegingen of gedachtengangen waarop Krol, ook in proza, patent heeft. Zijn poëtisch oeuvre ontwikkelt zich opvallend parallel aan het proza: van traditioneel (anekdotisch) naar krols (filosofisch). Voor Krol blijkt er tenslotte weinig verschil te bestaan tussen proza en poëzie.

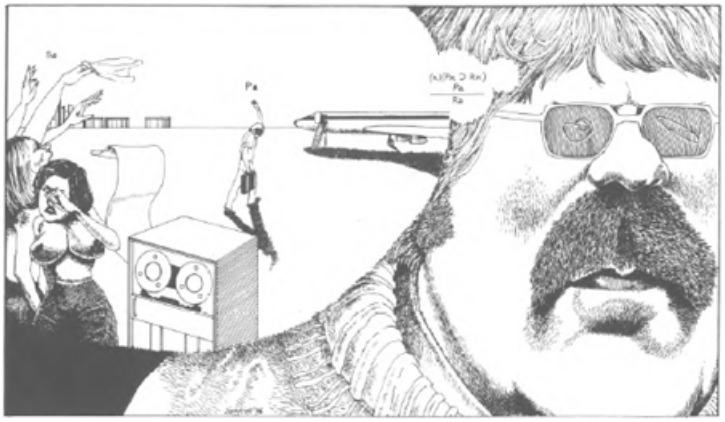
De weg naar Sacramento (1977)

Gerrit Krol schrijft elk nieuw boek vanuit een nieuw middelpunt. *De chauffeur verveelt zich* (1973) had als kern de tegenstelling hard-zacht; *De laatste winter* (1970) speelde zich af rond het begrip ‘zitten’; *In dienst van ‘De koninklijke’* (1974) analyseerde noties als ‘functie en ‘waarde’. Zo zou elk Krol-boek met een aantal tamelijk abstracte woorden gekarakteriseerd kunnen worden. In *De weg naar Sacramento* gaat het om recht/onrecht of - algemener gezegd - om oorzaak/gevolg. Een intrigerende vraag is: ‘hoe vaak gebeurt iets?’ Vanwege zulke vragen is elk boek van Krol al direct iets bijzonders. Ik ken geen schrijver die op iedere bladzij zoveel te overdenken geeft. Naast filosofie en abstractie bevat de roman - zoals gebruikelijk - een concrete anekdote. Het is weer het verhaal van een man die zich met de wereld, oftewel met vrouwen, meet. De hoofdpersoon vermoordt zelfs een vrouw. Deze misdaad werpt zijn schaduw over het hele boek, dat kan worden beschouwd als het verslag ervan. Herhaaldelijk is sprake van de ‘ziekte’ van de hoofdfiguur. Wat die ziekte precies inhoudt, legt Krol uit aan de hand van talloze, scherpgeformuleerde beelden en vergelijkingen.

De tv.-bh. essays (1979)

In *De tv.-bh* staan stukjes die Krol voor de Achterpagina van NRC Handelsblad schreef. Krol noemt ze - provocerend - ‘essays’: ‘stellig van toon’, ‘waarschijnlijk niet waar’, ‘maar wel aantrekkelijk’. Er zitten korte verhalen tussen, boekbesprekingen, sentimentele

stukjes en complete, zij het korte verhandelingen. Ergens in dit verrukkelijke boek schrijft hij dat hij dacht dat vlinders maar wat raak vlogen, maar dat proeven hebben aangetoond ‘dat bij vlinders de willekeur in de omgeving zit (onregelmatige geurgolven) en dat de vlinders zelf zich uiterst systematisch gedragen.’ Ik geloof dat dit een metafoor is voor Krols manier van schrijven: de omgeving dringt talloze onderwerpen en overwegingen op, de schrijver gaat erop af, want het bevalt hem. Zo heerst er in *De tv.-bh* een schijnbare willekeur, maar wie het boek heeft gelezen weet, dat wat van buitenaf gefladder leek, van binnenuit gezien een rechte lijn is.



(illustratie: Siegfried Woldhek)

De ziekte van Middleton (2e druk 1979)

‘De kwestie is natuurlijk dat ik ziek ben. Niet wat mijn lichaam betreft, ik kan wel honderd jaar worden, maar mijn geest. Mijn geest is niet in orde. Hij is wel scherp - als ik niet scherp zie, zie ik heel weinig - wel scherp dus, maar ook gevoelig, wat niet te rijmen is, zou je zeggen.’ Het is deze ziekte waar het proza van Gerrit Krol, al jaren, de uitdrukking van is. De tweede druk van *De ziekte van Middleton* - in feite nauwelijks gewijzigd - komt tien jaar na de eerste. Het is een van Krols lichtste boeken en als verzameling fragmenten stellig ook het minst samenhangend. Zijn speurtocht naar de pin-up girl Margaret Middleton, met de reuzeborsten, is weliswaar een afronding van een heleboel vrouwenavonturen, maar de roman kent zoveel zijwegen en is zo vol terloopse gedachtengangen, dat men het geheel beter kan opvatten als de dwarsdoorsnede door een scherp en gevoelig hoofd, dat verhalen vertelt, ideeën uitwerkt, grapjes maakt, redeneringen opzet. Kopland heeft over de roman eens gezegd: ‘Dit is wat Krol ons laat beleven: hóe wij denken, waarnemen, voelen, en niet wát, hoe wij met de zogenaamde werkelijkheid om ons heen omgaan en niet welke die werkelijkheid is, want die is alleen zoals wij hem beschrijven.’ Het is verheugend dat eindelijk Krols werk als belangrijk en bijzonder wordt erkend - deze herdruk en die van *Het gemillimeterde hoofd* bewijzen dat.

Een Fries huilt niet (1980)

Dit is ongetwijfeld, tot dusver, Krols meest geslaagde roman. De honderden stukjes tekst, waaruit hij gewoonlijk zijn romans samenstelt, staan in een perfecte spanning. Het verhaal is weer marginaal: Robert Roffel meet zijn wereld af aan enkele vrouwen, en vooral aan Yvonne, zijn echtgenote. Hun relatie loopt zelfs op scheiding uit. Zoals altijd bij Krol wordt er nogal wat door de wereld gereisd. Al deze beweging op anekdotisch niveau moet evenwel houvast geven aan veel belangrijkere, innerlijke bewegingen. Roffel piekert over het systeem dat aan de omgang van mensen met elkaar en met de werkelijkheid ten grondslag ligt. Hij probeert, met behulp van analogieën tussen psychische en fysische realiteit, greep op het bewegende te krijgen. Dit keer zijn Krols filosofieën van een buitengewoon geconcentreerd gehalte en snijdender en somberder dan ooit. Hevig komt op iedere bladzijde tot uitdrukking hoe Roffel er enerzijds naar verlangt opgenomen te zijn in een geheel, en anderzijds alles doet om zijn isolement te waarborgen. Roffel is namelijk, behalve kantoorman, vooral schrijver: hij zegt dat dit boek zijn enige drijfveer is. De titel verwijst naar een jeugdervaring die hem hardheid heeft bijgebracht. Streng voor zichzelf, en voor ons, onderzoekt hij zijn leven en dat van anderen. Het huilen dat intussen hoorbaar is, krijgt een harde en hanteerbare vorm in deze ronduit briljante roman.

De man achter het raam (1982)

In deze roman laat Krol een computer de behoefte voelen mens te worden. De computer heet Adam en krijgt een lichaam; hij gaat zelfs een vrouw liefhebben, maar uiteindelijk wordt hij ontmanteld. Door een computer als hoofdpersoon te kiezen heeft Krol zich in staat gesteld om de mensen en de wereld te bekijken vanuit een ongebruikelijk standpunt. Aangezien de intelligentie van een computer geprogrammeerd wordt door mensen (zelfs Adams menswording is in het programma inbegrepen) levert zijn kijk op de dingen niet iets onmenselijks op, maar juist iets heel ontroerends. Adam doorziet de gebeurtenissen, bewegingen in de werkelijkheid en denkprocessen alsof hij vanuit de absolute stilstand het diepgaandste oordeel heeft over wat er in het domein van de beweging geschiedt. ‘Ik ben dood en daarom denk ik’, zegt hij ergens. Door het hele boek heen speelt de metafoor met het schrijven; het is namelijk de schrijver zelf die door alle kieren - de regels wit - in dit proza hoorbaar is. Dat blijkt al uit de samenvatting: ‘Dit is het verhaal over een man die zijn hele leven in een stoel zit.’ Stilgezeten beweegt de schrijver zeer, zijn geest waagt zich aan verre landen en moeilijke problemen. Het schrijven is van die beweging de stil-ogende oplossing.

Scheve levens (1983)

De bewerking van zijn gelijkmatige feuilleton uit De Volkskrant, onder toevoeging van enkele passende, her en der gepubliceerde teksten, is een van Krols meest actuele boeken geworden. Het verhaal wordt, zoals we van hem gewend zijn, onderbroken

door bespiegelingen, maar dit keer zijn die sterk op maatschappelijke problemen gericht. Krol ontvouwt denkbeelden over rechtvaardigheid, geluk, gelijkheid, de doodstraf enzovoort. ‘Er is behoefte aan inzicht onder de mensen’, staat ergens. Behalve om de denkbeelden is dit boek ook uniek in Krols ontwikkeling vanwege de geslaagde, geestig-satirische gesprekken. Krol blijkt een getalenteerd schrijver van dialogen. Centraal staat een echtpaar dat een huis koopt waar zich later een blijf-van-mijn-lijf-huis naast vestigt. Om deze gebeurtenis heen groepeert Krol talloze voorvallen ‘van deze tijd’, waardoor zijn boek ook een soort zedenschets wordt van de jaren zeventig, met Groninger kleine zielen als hoofdrolspelers.

De schriftelijke natuur. essays over kunst en wetenschap (1985)

Krol verstaat als geen ander in onze literatuur de kunst om onderwerpen die al op alle mogelijke manieren zijn doordacht, op zijn eigen en telkens weer zeer aantrekkelijke manier te behandelen. In deze bundel doet hij dat bijvoorbeeld met de wiskundige ideeën van L.E.J. Brouwer en met de relatie tussen kunst en wetenschap, cq. de computer. Als hij een recensie schrijft op Battus' boek *Rekenen op taal* be-

gint hij bij het laatste hoofdstuk om tenslotte bij het eerste te eindigen, geheel conform de manier waarop hij, achteraan beginnend, een boek doorbladert. Krols ongebruikelijke, altijd verrassende manier van denken is verwant aan het laterale denken dat jaren geleden door De Bono werd gepropageerd, aan wie Krol hier een bijdrage - uit 1970! - wijdt. Het begrip ‘boeiend’ staat in zijn kunstopvatting hoog genoteerd. De schrijver Calvino valt hem in dat opzicht tegen en hij laat zien, met een voorbeeldverhaal, hoe hij het, inderdaad, beter kan. Krol ‘laat zich niet intimideren door de logica’, hij maakt eigen waarheden, die uitblinken in formulering, ook wel elders in de bundel worden tegengesproken, maar er in alle gevallen als onderhoudend en nieuw uitspringen. Schrijven over de natuur (in ruime zin) vat hij heel juist op als een vitale handeling: ‘het vergroot ons leven.’

Maurits en de feiten (1986)

Een jongen wordt van moord verdacht. Hij komt terecht in het eindeloze circuit van ondervragers en hulpverleners, die hem ook na een verblijf in de gevangenis blijven bestoken. Het gaat hen om de feiten: wat is er precies gebeurd? Krol ontraadselt gaandeweg Maurits' situatie - de medeplichtigheid van zijn stiefmoeder komt pas later aan het licht - maar die ontraadseling is eigenlijk eerder een complicering van het geval. Het gaat in dit boek om kwesties van schuld en straf en niet eerder is Krol in zijn bespreking van morele problemen zo ver en diep gegaan. Ook technisch is er iets veranderd in vergelijking met zijn vorige boeken: de dialoog, of flarden gesproken taal, heeft hij niet eerder zo benut. Veel fragmentjes (want uiterlijk is dit weer een echt Krol-boek met veel witregels) staan tussen aanhalingstekens en geven de visie van anderen op de zaak-Maurits weer. Het procédé is bij uitstek geschikt om een caleidoscopisch beeld te geven van Maurits en zijn ‘feiten’.

Helmholtz' paradijs (1987)

Een verzamelbundel van stukjes die Krol onder de kop ‘Digitaal’ in het wetenschapskatern van De Volkskrant publiceerde. Krol heeft zich duidelijk laten inspireren door de plek waarvoor hij schreef. Het is ook waarschijnlijk dat er daarom in zijn roman *Maurits en de feiten* zo weinig wetenschap en bespiegeling over kunst voorkomt - hij reserveerde dat voor de Digitaal-column. Hoewel Krol meestal een concrete en beeldende uitdrukking geeft aan ideeën en redeneringen - hij werkt graag met vergelijkingen, vertelt toepasselijke anekdotes, kweekt een stemming door beschrijvingen - komen er toch buitengewoon elementaire en abstract-filosofische kwesties aan de orde. Dat bewijst de index die hij heeft toegevoegd aan de bundel. De drijfveer voor het maken van die index ‘was het gevoel dat al die stukjes, hoe afzonderlijk ook verschenen, en zelfs hoe afzonderlijk ook geconcipieerd, uiteindelijk met elkaar te maken hadden. Pas door deze index werd dat gevoel zichtbaar.’

De weg naar Tuktoyaktuk (1987)

Krol heeft zijn roman *De weg naar Sacramento* radicaal gewijzigd, zozeer dat er van een ander boek gesproken moet worden: *De weg naar Tuktoyaktuk.* In de eerdere roman kwam tegen het eind een moord voor. Krol achtte die moord niet goed voorbereid en bovendien overkwam het hem dat hij eigenlijk een roman wilde schrijven over een man die geen moord durfde te plegen. Zowel naar inhoud als naar vorm is *De weg naar Tuktoyaktuk* een nieuw boek, meer geschreven in de geest van de huidige Krol. Die legt sterker dan vroeger de nadruk op samenhang en besteedt meer aandacht aan het verhaalverloop. Bij alle versobering is hij aangrijpender en diepgaander, kortom veel sterker geworden. De grapjes zijn verfijnder, harder ook: het is duidelijk dat hij meer aandurft als het erom gaat de positie van zijn hoofdfiguur in de wereld en diens omgang met vrouwen te beschrijven. Achterin de roman heeft Krol een schitterend essay opgenomen, met als titel ‘Wanneer is een boek af?’, waarin hij verantwoording aflegt voor zijn herschrijving.

Voor wie kwaad wil: een bespiegeling over de doodstraf (1980)

Het is niet onverwachts dat Gerrit Krol komt met een beschouwing over een van de meest onbespreekbaar

geachte onderwerpen: de doodstraf. Zijn roman *Maurits en de feiten* preludeerde al duidelijk op deze kwestie. Zijn invalshoek is contrair die van het huidige strafrecht, waarin weinig of geen aandacht wordt geschonken aan het slachtoffer van onrecht, maar des te meer aan de dader. De onrechtvaardigheid hiervan loopt als een rode draad door dit betoog, dat niet alleen stilistisch schittert, maar ook denkmatig en logisch een hoog niveau heeft. Er zijn, zo veronderstelt hij, misschien misdrijven waarop geen ander antwoord past dan de doodstraf. Niet uit wraakgevoel, maar uit medegevoel met het slachtoffer of degenen die hun leven lang lijden onder het gepleegde misdrijf. Dit essay is evenwel niet zozeer een pleidooi voor de herinvoering van de doodstraf - Krol vindt nergens expliciet dat dat moet - maar veeleer een discussiestuk, waarin de noodzaak om in passende gevallen wel degelijk het slachtoffer of de nabestaanden rechtmatige genoegdoening te geven door middel van het opleggen van de doodstraf tot de mogelijkheden wordt gerekend. Krol vindt ons 'humane' denken over rechtspleging een uitwas van beschaving en wijst op de 'barbaarse schreeuw van het slachtoffer' waar wij geen oor voor hebben. Pas als die tot ons doordringt, vindt hij, 'zijn wij echt beschaafd'.

De hagemeijertjes (1990)

Hoe komt een stad ten val? Dat heeft Krol zich, met in het achterhoofd de spectaculaire verwoesting van Jericho (zijn motto luidt: 'Jozua 2:1-6:27') afgevraagd en hij heeft de kwestie actueel gemaakt. Hij verhaalt over Grootzijl, een stad aan de Waddenzee, waar na enorme stedebouwkundige ontwikkelingen tenslotte niets helpt tegen de verzanding van de haven. Grootzijl is gedoemd de grootse toekomst op te geven en de stad verdwijnt in zekere zin. Het gaat in deze roman behalve over de omgeving en de natuur die haar gang gaat, over mensen en hun onderlinge relaties. Zoals in de latere boeken van Krol steeds gebruikelijker wordt, bestaat een groot deel van de tekst van het boek uit dialogen of zinnen die iemand (wie?) zegt. Krol is een grootmeester geworden in het aan elkaar lassen, met behulp van regels wit, van snel op elkaar reagerende fragmenten. De centrale figuur in dit boek is de pendant van de hoer Rachab uit Jericho, de overspelige 'stadspoes' Willeke Hagemeijer, vrouw van de wethouder voor ruimtelijke ordening, later burgemeester van grootzijl. Behalve haar wederwaardigheden staan er in het boek prachtige filosofische overwegingen over het stromen van zeewater, wegen op het water, het optreden van een ander soort mens enzovoort. Het is, als combinatie van verhaal en nadenken, een echte Krol-roman.

J. Heymans
Een nieuwe APPI
Over Krols proza in de tweede normaalvorm

Het is misschien een rare vraag, maar wat hebben de literaire oeuvres van Armando en Gerrit Krol eigenlijk met elkaar te maken? Twee van de Nederlandse schrijvers wier werk ik in hoge mate waardeer. Betrekkelijke Einzelgänger zijn het, met een zekere hang naar romantiek. Ze staan te boek als uiterst nauwkeurig in het gebruik van leestekens, zoals komma en vraagteken. En ze hebben weinig tot geen literaire navolgers. Daar gaat het me nu allemaal niet om. Wat ik zoek, is - om het maar eens wiskundig te zeggen - een echte deelverzameling van hun beider oeuvres. Welk proza behoort tot die verzameling? Het antwoord is, denk ik, eenvoudiger dan het lijkt. Namelijk: het proza dat op poëzie lijkt. En omgekeerd. Zo publiceerde Armando in 1973 het *Dagboek van een dader.* Die in een stevig lettercorps gezette prozacyclus werd door de alerte critici onmiddellijk als poëzie herkend. En als zodanig ook besproken. Dat was mede te danken aan de Engelse regelval die in het logboek van Armando was toegepast. Daardoor leek het poëzie, maar het was proza. Heel poëtisch proza. Iets soortgelijks is in het oeuvre van Krol aan te wijzen. In de tijd dat Armando het *Dagboek van een dader* bijhield, schreef Krol aan *De Groninger Veenkoloniën.* Een prozagedicht. De eerste editie daarvan verscheen anno 1974 in een bibliofiele uitgave bij J. Meijer en de tweede in *Polaroid* (1976). De ondertitel van die bundel, ‘Gedichten 1955-1976’, benadrukt nog eens dat ‘De Groninger Veenkoloniën’ een stuk poëzie is. Maar Krol blijkt in de loop van de tijd van gedachten veranderd, zo lees ik althans in het essay ‘Een gedicht in de vorm van een boom’, opgenomen in de bundel *De mechanica van het liegen* (1995). Ik citeer:

> Twaalf bladzijden van dit soort recalcitrantie leverden ‘De Groninger Veenkoloniën’ op, een landschapschildering die proza was naar de vorm en poëzie naar inhoud. Het is proza, maar vertakt in alternatieven, vol, in de vorm van een boom, een verhaal dat door die meervoudige realiteit bijna noodgedwongen de toon van poëzie aannam.

Dat ‘De Groninger Veenkoloniën toch proza is, komt omdat de regels netjes vollopen. De mogelijkheid van het enjambement, eigen aan poëzie, ontbreekt. En dat is, geloof ik, nu precies wat er in de eerste druk van Armando's *Dagboek van een dader* is misgegaan: dat boek bevatte juist te veel enjambement.

Krol noemt het genre van ‘De Groninger Veenkoloniën’ in *De mechanica van het liegen*: proza in de tweede normaalvorm, een term die hij heeft ontleend aan de eerste de beste cursus dataverwerking. Een typisch Krolse grap. Om te imponeren. Behalve de lezer natuurlijk die als programmeur geregeld met data goochelt. Hij weet dat een datamodel in de eerste (ruwe), tweede (bewerkte) en derde (ideale) normaalvorm kan staan. Krol heeft het genre ook wel eens anders genoemd: *a.p.* (aanstellerig proza). Of - nog mooier -: *z.z.p.* (zeer zuiver proza). Het proza in de tweede normaalvorm doet onmiskenbaar denken aan de mogelijke boomstructuren die in de onvolprezen *Geïllustreerde Flora van Nederland* van E. Heimans, H.W. Heinsius en Jac. P. Thijsse liggen besloten. Ter determinering van een onbekend plantje. Met behulp van strofen als: ‘2A. Is het een waterplant? Zie dan blz. 57 bij “Waterplanten”

- B. Geen waterplant, dus land- of moerasplant; dan naar 3’. Het proza in de tweede normaalvorm is de neerslag van een computer-achtige procedure, volgens welke boomstructuren en parallelbeschrijvingen worden voortgebracht. Daarbij zoomt Krol niet op zijn onderwerp in, zoals een fotograaf ooit in een bekroonde Dommelsch Bier-reclame deed, maar hij ziet steeds van iets af. Een voorbeeld uit ‘De Groninger Veenkoloniën’:

> Wateroppervlak blauw, soms met groen kroos.
>
> Water stromend. Niet blauw.

> Water ligt stil tussen twee wolken, die elkaars spiegelbeeld zijn.
>
> Niet gespiegeld, en meer dan twee wolken.
>
> Vier wolken op een rijtje, en alle vier gelijk. Olietanks.
>
> Vier balken van licht in de nacht, eindigend op de horizon. Raam met kruis.
>
> Licht niet vierkant doch rond, glanzend en zacht.
> Maneschijn op melkbussen.
>
> Geen melkbussen, doch een emmer. Emmer leeg.

Met andere woorden, via de omweg van de negatie zoomt Krol als het ware uit. Een ingenieus schakelschema, zij het enigszins op toeval gebaseerd. Wat dit betreft, heeft het recept om proza in de tweede normaalvorm te schrijven wel iets weg van APPI, het computerprogramma waarmee Krol in het begin van de jaren zeventig aan de lopende band gedichten 'produceerde'. Het is, wat mij betreft, een nieuwe APPI. Een middel dat hij trouwens ook al in sommige van zijn romans heeft beproefd. In *Een Fries huilt niet* staat ergens het volgende:

> Geen vrouw doch een vuurtoren, die... Geen vuurtoren, maar een fietswiel dat je, horizontaal, draaiende houdt. Voel hoe weinig moeite dat kost.

En aan het einde van het eerste deel 'Lagos' in *Okoka's Wonderpark*:

> Een regenachtige stad. De straten drogen op in de zon, de plassen blijven liggen. Die zijn er voor de kinderen om eroverheen te springen of ermiddenin en voor de auto's om erdoorheen te rijden, met vaart zodat hij vleugels van water krijgt. Geen vleugels maar een staart die kwispelt. Een eend die een spoor nalaat. Geen spoor, maar een golvende staart.

Het nieuwe APPI lijkt me trouwens ook helemaal nog niet zo'n slecht hulpmiddel voor de gestrande romancier, mits met mate toegepast. Stel de schrijver is een bestuurder van een of ander voertuig, vastgelopen in het mulle zand van een achteraf paadje. Hoe raakt hij uit die uitzichtloze situatie? Heel simpel. Hij ontkent het ronduit: 'Geen mul zandpad, maar een verharde weg'. Dan kan hij vrolijk fluitend voort.

Sedert het begin van 1994 heeft Krol negen verhalen in de tweede normaalvorm gepubliceerd, om te beginnen een viertal in Tirade: 'Man, vrouw en auto' - dat toen nog als 'intrigerend proza (?)' werd aangekondigd -, 'Het schilderij', 'Vernissage' en 'Sprookje'. Daarna verscheen 'Korreweg' in Maatstaf en 'De boom' in *De eerste stem*, een liber amicorum voor Kees Fens. Twee van de meest geslaagde prozastukken in de tweede normaalvorm zijn zelfstandig uitgegeven. *Ameland* verscheen in december 1994 bij Ser J.L. Prop in Terhorst en *Friese sterren* een jaar later bij Bekker & Veltman in Meppel. Begerenswaardige boekjes. En dan is er tenslotte nog het vreemde, veelstemmige stuk 'Herfst op Allardsoog' dat Krol, bij wijze van experiment, samen met zeven studenten aan de Rijksuniversiteit van Groningen heeft geschreven. Het resultaat daarvan stond in Tirade afgedrukt, maar dat kon mij niet erg overtuigen. Krol zelf kennelijk ook niet, want in *De mechanica van het liegen*

staat een veel elegantere versie van ‘Herfst op Allardsoog’. Dat had hij net zo lang uitgebeend tot er een verhaal overbleef ‘dat mij nergens meer verveelde’.

Waarom ik *Ameland, Friese sterren* en ‘Korreweg’ de mooiste verhalen in de tweede normaalvorm vind, is niet zo eenvoudig uit te leggen. Laat ik dat toch proberen aan de hand van een strofe uit ‘Korreweg’:

> Stratenmakers kruipen onweerstaanbaar achterlangs.
> Kruipen ons huis voorbij.
> De vrouw achter raam is niet mijn moeder.
> Mijn vader speelt nog in de wei.
> Niet in de wei, maar langs de sloot achter het huis,
> waar hij ten slotte onder het kroos verdwijnt, maar
> niet verdrinkt - hij zou mijn vader worden.
> Was hij verdronken dan had ik een andere vader gehad.
> Ik niet, een ander.
> Talloze kansen heb ik gehad een ander te zijn.

Dit fragment - en dat geldt voor de gehele ‘Korreweg’ - ontleent zijn kracht aan de delicate afweging van mogelijke alternatieven in de stamboom van de familie Krol. Wat, als Gerrit niet was geboren? Wie was er dan wel geboren? Et cetera. Die stamboom past natuurlijk wonderwel bij de boomstructuur van het proza in de tweede normaalvorm. Het is het klassieke verhaal van vorm en inhoud. Die versterken elkaar, zeker als daaraan nog een fikse scheut sentiment wordt toegevoegd. Dat heeft ‘Korreweg’ te over. Bij voorbeeld: het aandoenlijke gegeven van zijn vader die, in een argeloos zelfvertrouwen, op de kermis in Sneek in de ring sprong, de handschoenen aankreeg, terwijl hij nog nooit had gebokst. Of: het gegeven dat zijn ouders in de zomer van 1933 een fietstocht naar Den Haag ondernamen. Waarna Krol tenslotte opmerkt: ‘Dat ik nog niet was geboren. // Dat alles telt mee’.

Hoe aangrijpend een paar van die verhalen in de tweede normaalvorm ook zijn, ik moet er, eerlijk gezegd, niet aan denken dat al die stukken ooit worden gebundeld. Dat zou een prachtig, maar ook tamelijk onleesbaar boekje opleveren. Daar zijn die verhalen domweg te gecomprimeerd voor. Een kwaliteit die nog eens wordt versterkt door hun dwingende karakter en hun lengte. Een verzamelbundeltje in de tweede normaalvorm... het is te veel van het goede. Het liefst zie ik al die stukken ‘normaalvormproza’ van Krol afzonderlijk uitgegeven. Dan kan ik ze rustig tot mij nemen, één voor één, en steeds opnieuw, - bijna zoals je een gedicht leest. Want verhalen in de tweede normaalvorm vragen er impliciet om in hun geheel te worden gelezen: van begin tot eind. Ze hebben gewoon een iets pertinentere leeswijzer dan de fragmentarische romans van Krol. Die kan je zomaar ergens beginnen. Maakt niet uit. Altijd goed. Sla ik toevallig *In dienst van de ‘Koninklijke’* op, dan lees ik bij voorbeeld: ‘Hoe ziet ons gevoel eruit? (essay)’. Niet iets dat Armando, geloof ik, graag had geschreven. En ongeveer volgens de receptuur van de tweede normaalvorm trek ik dan de volgende conclusie: Armando heeft wel iets over de bokserij geschreven, maar die verwijzing naar Krols ‘poëtische proza’, in het bijzonder naar zijn ‘Korreweg’, laat ik verder onaangeraakt. Dat zou een te goedkope ontknoping zijn.

Chris Rutenfrans
Beschaving en straf

Niet vaak zal een boek van Gerrit Krol zo koeltjes zijn ontvangen als zijn essay *Voor wie kwaad wil. Een bespiegeling over de doodstraf* (1990). Krol had dat kunnen zien aankomen. Hij beschrijft in dat essay immers zelf de onredelijke wijze waarop in 1988 werd gereageerd op een artikel van een jurist, waarin werd gepleit voor herinvoering van de doodstraf. In een reactie op de kritiek[1] spreekt hij in dat verband over ‘de terreur van het taboe’. Het bestaan van dat taboe èn ons probleem met straffen vloeit in Krol's redenering voort uit het stadium waarin wij met onze beschaving zijn aangeland. Ook in die bredere zin had hij de afwijzende kritiek kunnen voorzien. En toch is die kritiek hem niet meegevallen. Dat kan ook moeilijk voor iemand die vindt dat ‘een mens goed is als hij in zijn omgeving past’. Met zijn opinie dat je over de doodstraf moet kunnen praten viel Krol in zijn omgeving uit de toon. Dat moet vooral hem pijn hebben gedaan.

Een ander vervelend aspect van ‘de terreur van het taboe’ was dat de kritiek zich vaak beperkte tot een afwijzing van de doodstraf, zonder in te gaan op de belangrijkste kwestie die Krol in zijn boek behandelt, namelijk het probleem dat wij hebben met straffen en de daaruit voortvloeiende onrechtvaardige verhouding tussen dader en slachtoffer. *Voor wie kwaad wil* is niet zozeer een pleidooi voor de doodstraf als wel voor een eerherstel van de vergeldingsbehoefte. Dat pleidooi is zo goed en het boek heeft met zijn 59 pagina's zo ongelofelijk veel meer inhoud dan een willekeurig handboek, dat het voor alle betrokkenen verplichte lectuur zou moeten zijn.

De kern van Krol's betoog is dat naarmate een cultuur beschaafder is, het moeilijker is om te straffen. De graad van beschaving kun je aflezen aan het vermogen om je emoties te onderdrukken en je in te leven in anderen. ‘Vroeger, toen we nog primitief waren, straften we uit vergelding. Later gingen we ons meer inleven in anderen. Men ging de oorzaken van menselijk gedrag, dus ook van slecht gedrag, zoeken in allerlei factoren waarvan men vond dat zij buiten de wilsvrijheid van het individu lagen. De misdadiger kon er niets aan doen, want hij had een slechte jeugd gehad of was op een andere manier het slachtoffer geworden van onrechtvaardige maatschappelijke structuren. Krol: ‘Dat we zo tolerant zijn tegenover de misdaad is omdat we geloven dat misdadigers tot misdaad zijn gekomen omdat ze het minder breed hebben dan wijzelf, ...’

Deze manier van denken maakt het onmogelijk mensen verantwoordelijk te stellen voor hun gedrag. Toch wordt zij vrij willekeurig toegepast. Krol wijst erop dat ‘waar ongeluk vaak geweten wordt aan een ander, men geluk altijd ziet als een verdienste van zichzelf’. Evenzo zijn wij tegenwoordig geneigd iedereen het recht op zelfbeschikking toe te kennen, vooral als dat gebruikt wordt om zichzelf te gronde te richten. Daarmee wordt het *vermogen* tot zelfbeschikking voorondersteld. Gaat het om misdadigers dan ontkennen wij dat vermogen ineens, even lichtvaardig en even ongemotiveerd. Een zelfmoord wil men graag zien als een manifestatie van vrijheid en een moord als een manifestatie van onvrijheid. Deze inconsistente opvattingen zijn alleen te verzoenen door hen te zien als uitingen van

inlevingsvermogen, het kenmerk van beschaving, het mechanisme waardoor begrijpen wordt tot begrip.

Door misdaad rationeel te verklaren, is de vrije en kwade wil van de misdadiger uit het zicht geraakt en zijn de emoties die misdaad oproept getaboeïseerd. Het tonen van die emoties getuigt eenvoudig van slechte smaak. ‘Dat is wat beschaving is, uiteindelijk. Een korset voor onze emoties.’ Hoe meer we denken te begrijpen, hoe meer we moeten verdragen. Tegenover de buitenwereld moeten we doen alsof we onze onredelijke emoties niet meer hebben, terwijl ze in werkelijkheid onder de oppervlakte natuurlijk nog springlevend zijn. Daarom worden de gestileerde, ironisch getoonzette reactionaire uitspraken van Gerard Reve door veel intellectuelen als een geweldige bevrijding ervaren. Ze bevrijden hen voor even van het korset. Maar daarom is een niet ironische poging om over de doodstraf te praten ook zo'n zwaar taboe.

We zijn zo bang voor onze emoties geworden dat het hele onderwerp tot verboden gebied is verklaard. Mensen die onder vier ogen nog wel eens willen bekennen dat ze ‘in bepaalde gevallen’ zeker voor de doodstraf zijn, kunnen volgens Krol, ‘als onder een totalitair regime, in het openbaar beter hun mond... houden...’

Krol laat fraai zien dat de beschaving zich zodanig ontwikkelt dat zij op den duur wel in haar eigen staart moet bijten. De primitieven straften uit een eerlijke emotionele vergeldingsdrang. Hoe primitief ook, de jungle - het botte recht van de sterkste - werd daarmee aan banden gelegd. Het was het begin van de beschaving. De modernen kunnen door een overmaat aan inlevingsvermogen niet meer straffen. Daarmee geldt weer het recht van de sterkste. ‘Als we het ooit zover brengen, dan hebben we met onze beschaving een mooie rondrit gemaakt.’

De enige manier waarop die rondrit kan worden onderbroken, is door ons inlevingsvermogen gelijkmatig te verdelen over dader en slachtoffer. Hoe komt het eigenlijk dat we dat niet doen? Volgens Krol komt dat doordat in ons rechtstelsel het slachtoffer onzichtbaar is. ‘De slachtoffers zijn anoniem, teruggevallen in hun duister ongeluk en afwezig.’ In het strafproces staan overheid en rechters tegeover de verdachte en is het slachtoffer niet meer dan een ‘derde’. Krol constateert tussen dader en slachtoffer een kruiselingse symmetrie: enerzijds is de daad voor de dader meestal maar een kwestie van een ogenblik, terwijl het slachtoffer ‘voor de rest van zijn leven opgescheept zit met de gevolgen van die daad’; anderzijds besteedt het rechtsapparaat in zeer ruime mate geld, tijd en aandacht aan de dader, terwijl het slachtoffer na het proces aan zijn lot wordt overgelaten. Deze onrechtvaardigheid schrijft Krol voor een deel toe aan het feit dat de dader van een ernstig delict (want daarover gaat het steeds), in tegenstelling tot het slachtoffer, altijd een maatschappelijk probleem zal blijven. De voortdurende aanwezigheid van de dader - voor politie, justitie, rechter, gevangenbewaarder en reclassering - tegenover de afwezigheid en onzichtbaarheid van het slachtoffer zorgt ervoor dat ‘uitgerekend rond de misdadiger de christelijke wet van de naastenliefde in volle werking treedt’.

‘Slecht is datgene wat wordt gestraft’, gaat Krol dan verder, ‘maar als het niet wordt gestraft, kun je het dan nog slecht noemen?’ Het milde strafklimaat vraagt van de slachtoffers iets bovenmenselijks, namelijk dat zij hun vijanden vergeven. ‘Vergeving vraagt inzicht, kracht, in het algemeen een grootheid van karakter en een goedheid die maar weinigen van ons gegeven is’, schrijft Krol. Hij acht het niet juist dit van de gemiddelde mens te eisen.

Door de misdaad is het slachtoffer gebonden aan de dader. De dader heeft zich de meerdere getoond. ‘Zij die doden blijven altijd de machtigen’ luidt het aan Canetti ontleende motto van het boek. Het slachtoffer wil maar één ding: zijn gevoel van eigenwaarde terug krijgen, zich bevrijden van de dader. Dit kan inderdaad door hem te vergeven, maar daartoe zijn maar weinigen werkelijk in staat. Bovendien kan het slachtoffer van een moord de dader niet vergeven. Moeten de nabestaanden dat dan doen, namens het slachtoffer? Dat kan eigenlijk niet. ‘Je moet geen humane maatstaven toepassen op iemand die er niet meer is. Inhumaan is het en niet logisch tegenover doden een “humane maatstaf” te hanteren.’ De enige mogelijkheid die dan overblijft is vergelding of straf: ‘Het recht dat te licht straft maakt het het slachtoffer wel erg moeilijk. Iemand tot zijn dood toe aan zijn vijanden binden door deze van

hogerhand te vergeven, is van een wreedheid die je in minder ontwikkelde landen nog niet tegenkomt.'

De grote kracht van Krols betoog ligt in zijn ontleding van ons onvermogen om te straffen en de onrechtvaardigheid die dat meebrengt voor het slachtoffer. De doodstraf komt in dat verband ter sprake 'als een soort limiet of ijkpunt, dat ons ervan zal weerhouden, ooit voor een zwaar misdrijf een jaar hechtenis een zware straf te vinden', zoals Krol uitlegt in een aanvullend essay[2]. Ondanks de ondertitel van het boek, behoren de passages over de doodstraf niet tot de kern van Krol's betoog; ze zijn eerder het sluitstuk daarvan.

Krol heeft twee argumenten voor de doodstraf. Het eerste is ontleend aan zijn criterium voor beschaving: 'Hoe vaker mensen rekening met elkaar houden omdat ze elkaar niet willen aandoen wat zij niet zouden willen dat hen zelf werd aangedaan - op des te hoger

trap van beschaving zijn deze mensen aangekomen.' Iemand 'die er blijk van heeft gegeven zich niet in een ander te kunnen inleven, dwingt... ons eenvoudig dit ook niet te doen.' Zo iemand begrijpt onze maatstaven toch niet. Als straffen de bedoeling heeft de bestrafte te doen begrijpen hoe ver hij over de schreef is gegaan, behandel je de mensen naar wat ze ervan begrijpen. 'En wie in het geheel niets begrijpen wil, die moet maar voelen - volgt daaruit.' Krol ziet geen wezenlijk verschil tussen het gewone strafrecht en het oorlogsrecht: 'Wie kwaad wil is in staat van oorlog met zijn omgeving.'

Het tweede argument is erop gericht de humaniteit van ons strafrechtsysteem evenredig te verdelen over daders en slachtoffers. Zelfs een ontoerekeningsvatbaar verklaarde moordenaar met een hoge kans op recidive wordt uiteindelijk met weekendverlof gestuurd of ontslagen uit de inrichting. Pleegt hij opnieuw een moord dan is het recidive-risico geheel voor rekening gekomen van het nieuwe slachtoffer. Krol vindt dat onrechtvaardig: 'Zouden we wat er zo humaan is aan ons strafrecht niet alleen toestoppen aan onze misdadigers, maar ook onze slachtoffers en nabestaanden erin laten delen, dan konden we eventuele risico's niet alleen door nieuwe potentiële slachtoffers, maar ook door de delinquenten zelf laten dragen. [...] Dit risico moet je niet alleen vertalen in vrijheidsstraf. Extra risico voor de delinquent is het risico dat hij deelt met het eventuele slachtoffer. Als dat de dood is zou dit volgens de regels van de democratie (gelijke monniken, gelijke kappen) voor hem niet iets anders mogen zijn.'

Krol voegt hier nog aan toe dat de argumenten *tegen* de doodstraf niet werkelijk steekhoudend zijn, omdat ze evengoed kunnen worden gebruikt tegen de vrijheidsstraf. Dat is ook zo. En toch ben ik tegen de doodstraf. Misschien instinctief, wat Krol vermoedt dat bij de meeste tegenstanders het geval is. Toch wil ik een poging doen mijn afwijzing rationeel te motiveren.

Het probleem ligt in het beschavingscriterium dat Krol gebruikt. Dat is niet ongeldig, maar het kan wel worden opgevat als onderdeel van een ander, ruimer criterium. De essentiële waarde van onze cultuur is niet inlevingsvermogen, maar autonomie. Daaronder versta ik een toestand waarin iemand zichzelf volledig kent en dus ook volledig beheerst. Autonomie bestaat niet a priori, bij wijze van zelfproclamatie zoals tegenwoordig vaak wordt aangenomen, maar is het bij uitstek na te streven doel, waarvan niemand kan zeggen dat hij het definitief bereikt heeft.

In dit perspectief is het vermogen tot inleving niet essentieel, maar gradueel. Het is een belangrijke stap voorwaarts op de weg naar het uiteindelijke doel, maar valt niet samen met dat doel. Het menselijk bestaan - iets dat volgens boeddhisten uitermate moeilijk te bereiken valt - is een noodzakelijke voorwaarde voor het bereiken van die autonome toestand. Daarom mag niemand een leven beëindigen, ook de drager van dat leven zelf niet en ook de overheid niet. Ook iemand die er, door iemand anders te doden, blijk van heeft gegeven het stadium van inlevingsvermogen nog niet te hebben bereikt, mag niet worden gedood. Als je dat wel zou doen, zou je hem immers elke kans ontnemen dat stadium alsnog te bereiken. Het tweede argument van Krol - een rechtvaardiger verdeling van het risico te worden gedood - overtuigt mij ook niet. Het risico dat een moordenaar recidiveert, kan alleen worden berekend op grond van de gegevens van andere moordenaars. En je mag een individu niet behandelen op grond van de kenmerken van een groep waartoe hij

behoort. Bovendien zou de kans op recidive bijna even sterk kunnen worden gereduceerd door levenslange opsluiting als door de doodstraf.

Krol suggereert hier en daar dat levenslang even onmenselijk is als de doodstraf. Vanuit het autonomieperspectief is dat niet zo. Het verhaal 'De Weddenschap' van A.P. Tsjechov laat zien hoe het streven naar autonomie in fysieke gevangenschap gewoon doorgaat, zelfs wordt bevorderd, terwijl de doodstraf het voorgoed afkapt. Dat verhaal begint met een discussie over de doodstraf. Een rijke bankier verdedigt de stelling dat de doodstraf 'zedelijker en humaner' is dan levenslang. Een jonge jurist zegt dat hij, voor de keuze gesteld, 'natuurlijk' voor levenslang zou kiezen: 'Het leven in welke vorm ook is beter dan helemaal geen leven.' Ze sluiten een weddenschap om twee miljoen dat de jurist het geen vijftien jaar kan uithouden in een cel. De jurist wordt opgesloten in het tuinhuis van de bankier. Hij mag geen enkel con-

tact met mensen hebben, maar net zoveel boeken, muziek en wijn consumeren als hij wil.

Dan volgt een beschrijving van de ontwikkeling die de gevangene doormaakt. Het eerste jaar leest hij lichte romans, het tweede jaar alleen nog maar klassieke schrijvers, het vijfde jaar maakt hij muziek en drinkt hij wijn, het zesde jaar gaat hij talen studeren, filosofie en geschiedenis. Na het tiende jaar zit hij onbewegelijk aan tafel en leest niets anders dan het Evangelie. De laatste twee jaar leest hij zonder enig systeem enorm veel.

Intussen is de bankier volkomen aan lager wal geraakt. Hij heeft meer schulden dan geld. Die twee miljoen kan hij niet betalen. Met het voornemen de gevangene te doden, gaat hij naar het tuinhuis. Hij verbreekt het zegel op de deur, loopt naar binnen en ziet de gevangene roerloos zitten met een brief voor zich. In die brief schrijft de gevangene dat hij het leven heeft leren kennen in de taal van de boeken. ‘Met een zuiver geweten en ten overstaan van God die mij ziet verklaar ik u dat ik niets dan verachting heb voor de vrijheid, voor het leven en voor de gezondheid.’ Hij doet afstand van de twee miljoen en zal vijf uur voor de afgesproken tijd verstreken is, zijn kamer verlaten. De bankier lijkt dan tot inkeer te komen. Maar als hij de volgende morgen hoort dat de gevangene is ontsnapt neemt hij de brief met de verklaring van afstand van tafel en bergt die in een brandkast weg.

De moraal is duidelijk: de gevangene is *door zijn gevangenschap* wijs geworden, de bankier in al zijn vrijheid niet. Beter een verschrikkelijk leven dan helemaal geen leven; beter levenslang dan de doodstraf.

Eindnoten:

1. ‘Als niets anders meer helpt’, Hervormd Nederland, 10 november 1990.
2. ‘De dader van gisteren is de dader van morgen; Paradoxen van de doodstraf’, NRC Handelsblad, 15 maart 1991.

J. Heymans
Als een Atlas (2): De zorgen-administratie
In gesprek met Gerrit Krol

In het essay ‘De schrijver als prieelvogel’, opgenomen in de bundel *De mechanica van het liegen*, merkt Gerrit Krol op dat hij met elk boek dat hij geschreven en afgesloten heeft, denkt de problemen in zijn leven voorgoed te hebben opgelost. ‘Maar het manuscript is de deur nog niet uit of er tekenen zich op de horizon alweer nieuwe zorgen af. En opnieuw zet ik mij zuchtend en vervolgens handenwrijvend aan het werk. Want zorgen - alle zorgen zijn voor mij’. Deze houding gaat, zoals Krol schrijft, tot zijn jeugd terug. In zijn slaapkamer had hij toen een aantal blokken op een rijtje langs de plint liggen. Ze lagen er niet om mee te spelen, ze dienden ter administratie van wat de jonge Krol zijn ‘zorgen’ noemde. Die blokken, variërend van omvang, verwezen naar de grootte en het aantal van zijn zorgen.

> Ruzie met een jongen van het Boterdiep, zodat ik op weg naar school moest omlopen - grote zorg. Inkt gemorst op tafelkleed, nog niet ontdekt - kleine zorg. Sjaal kwijtgeraakt - zorg. Totdat ik, een week later, de sjaal terug had, zorg opgeheven. Mijn moeder ziek. Longontsteking - gele kubus toegevoegd in de rij, grote zorg. Vriendjes geworden met jongen van Boterdiep - zorg opgeheven. Mijn moeder naar het ziekenhuis - zeer grote zorg. Zo namen mijn zorgen af en groeiden ze telkens weer aan. Ik wist waaraan ik werken moest.

Zo probeerde de toekomstige schrijver op een systematische wijze enige greep op de hem omringende werkelijkheid te krijgen.

In zijn romans en vele essays doet Krol eigenlijk niet anders, een geregeld door hem aangehaald adagium van Nietzsche indachtig: ‘slechts hij is een denker die de kunst verstaat de dingen eenvoudiger voor te stellen dan ze zijn’. Van meet aan geloofde Krol in de kracht van de wiskunde en de daaraan gerelateerde natuurwetenschappelijke methode. Werkte hij maar gedetailleerd genoeg, dan zou hij vanzelf de waarheid achterhalen. Daarvan is *Het gemillimeterde hoofd* (1967) het meest sprekende voorbeeld. In die roman zag Krol zich gedwongen formules te gebruiken om de wereld terug te brengen tot haar meest eenvoudige vorm. Een beetje sardonisch merkt hij in de inleiding bij *Het gemillimeterde hoofd* op: ‘Deze formules vragen, evenals de figuren in de tekst, een zorgvuldige aandacht. Wie ze niet precies begrijpt, heeft niets begrepen’. Een uitlating die Krol, naar eigen zeggen, geen goed heeft gedaan, omdat veel lezers haar domweg geloven:

> Mijn eerste wiskundeboek was een standaardwerk op het gebied van de analyse, geschreven door Prof. dr. N.G. de Bruijn. Dat heb ik altijd een lastig vak gevonden. Ik begreep het wel, maar toch niet tot in de finesses. Toen las ik in het voorwoord bij dat boek: ‘De epsilon-procedure vraagt om een voortdurende aandacht. Wie het niet precies heeft begrepen, heeft niets begrepen’. En daar hoorde ik bij. Die sommetjes kon ik wel maken, maar de epsilon-procedure begreep ik net niet goed genoeg. Ik voelde mij door die woorden van De Bruijn dusdanig op mijn vingers getikt dat ik in

Het gemillimeterde hoofd een beetje wraak heb genomen. Bovendien - en dat is natuurlijk het criterium -, het is sterk geformuleerd.'

Nadat Krol de wiskunde als uitgangspunt voor *Het gemillimeterde hoofd* had gekozen, en die roman in 1968 met de Prozaprijs van de stad Amsterdam werd bekroond, besloot hij zijn mathematische zoektocht 'om redenen van waarheid en schoonheid' ook naar andere domeinen van de wetenschap uit te breiden. In het essay *De gewone man en het geluk* (1975) en *Hoe ziet ons wezen eruit?* (1980) probeerde hij - als was hij een aanhanger van het sciëntisme van de Duitse chemicus Wilhelm Ostwald - zulke moeilijke onderwer-

pen als het menselijk geluk en de ontwikkeling van een persoonlijkheid te formaliseren. En geheel volgens de receptuur van *Het gemillimeterde hoofd* om wiskundige en andere bespiegelingen royaal met figuren te verluchten, illustreerde hij ook de mathematiseringen van die sociaal-wetenschappelijke onderwerpen. Met afbeeldingen, figuren, schema's en dergelijke. Een verlangen dat hij, voordat *Het gemillimeterde hoofd* was geschreven, altijd had onderdrukt. 'Toen ik aan de novelle *De zoon van de levende stad* (1966) werkte', vertelt Krol,

> had ik de sterke behoefte om dat boekje te illustreren met het volgende plaatje: een van zijn draden afgeraakte trolley. Die is volslagen machteloos. Kan niet verder. Dat is altijd een beetje zielig, animaal gezicht. Toch heb ik dat plaatje niet in *De zoon van de levende stad* opgenomen, want ik zwichtte op het laatste moment voor de literaire traditie. Die onrust om mijn boeken met plaatjes te verluchten, kwam tijdens het schrijven van *Het gemillimeterde hoofd* andermaal naar boven, - in alle hevigheid. Ik had het almaar over die wiskunde en kon dat verder niet laten zien. Ik dacht: waarom zet ik al die figuren niet in dat boek? Dat luchtte geweldig op. Bovendien hoefde ik ineens allerlei wiskundige en natuurwetenschappelijke stellingen niet verder meer uit te leggen. De waarheid daarvan kon ik met behulp van de aanschouwelijkheid bewijzen. Die tekeningen waren zoveel duidelijker dan ik ooit in woorden zou kunnen uitleggen. Dat was de winst.

Privé-wiskundige methode

In 'Onnodig vlagvertoon', het openingsstuk van *De mechanica van het liegen* - deze essaybundel bevat de bewerkte neerslag van een achttal hoor- en werkcolleges die Krol in de herfst van 1994 als gastschrijver aan de Rijksuniversiteit van Groningen heeft gegeven - wordt 'de privé-wiskundige methode' van *Het gemillimeterde hoofd* en de daaropvolgende boeken opnieuw onder de loep genomen. De waarheid van een wis- of natuurkundige stelling kan, zo stelt Krol, altijd ook nog 's op papier worden aangewezen, - in de vorm van een figuur:

> De stelling van Pythagoras bij voorbeeld kan ongeveer zeshonderd verschillende manieren worden bewezen, maar er is nauwelijks een bewijs dat zonder figuur is te begrijpen. Het verloopt op 'dubbelspoor', via woord en via beeld - simultaan. Het heeft altijd iets aanwijsbaars. Dat is een kardinaal punt.

In tegenstelling tot een wis- of natuurkundige die zich nimmer zal generen een figuur te gebruiken, als daarmee de waarheid kan worden ondersteund, ziet een filosoof niets in figuren of formules (tenzij hij een mathematisch logicus is). Dat is een van de redenen waarom Krol eigenlijk niet als een beroepsfilosoof kan worden bestempeld, ook al wordt zijn werk steeds ethischer van aard.

'Om te beginnen,' aldus Krol,

> geloof ik vanzelfsprekend in de natuurwetenschappen. Dat is de basis van mijn denken. De natuurwetenschappen in relatie tot de literatuur... dat is eigenlijk het onderwerp van die gastcolleges in *De mechanica van het liegen.* Wat dit betreft laat dat boek een mooie samenhang van mijn denken zien. Het zijn in zekere zin de overpeinzingen van een amateur. Ik heb misschien wel de ambitie om filosoof te willen zijn, maar dan een ouderwetse, - iemand die als een Atlas alle problemen uit de filosofie met zich meedraagt. Zeg maar, iemand die over van alles en nog wat iets zinnigs probeert te zeggen. Dat is in kringen van vakfilosofen misschien een tamelijk belachelijk standpunt. Maar ik kan me die houding aanmeten, omdat overpeinzingen van mij voor menigeen een genogen zijn om te lezen.

Hoewel Krol in *De mechanica van het liegen*, in het spoor van de wetenschapsfilosofen zoals Thomas S. Kuhn en Bruno Latour, ook enige aandacht aan de sociale aspecten van de wetenschapsbeoefening besteedt, komen morele en sociaal-maatschappelijke kwesties in de essaybundel nauwelijks aan de orde. In ‘De schrijver als filosoof’ wijdt hij een alinea aan zijn geruchtmakende opstel *Voor wie kwaad wil* (1990), een uitgebreide versie van zijn ‘Brandende kwestie’-lezing, gehouden op 31 oktober 1989 in de

Balie te Amsterdam. Die bespiegeling van Krol over de doodstraf is iets minder proefondervindelijk geschreven dan zijn meeste andere essays, maar dat komt misschien, omdat die kwestie hem al zo lang bezighoudt, getuige bij voorbeeld de opmerkingen daarover in zijn romans *De weg naar Sacramento* (1977), *Scheve levens* (1983) en *Maurits en de feiten* (1986). In veel van de essays die Krol heeft geschreven, hetzij sociaal-maatschappelijk, hetzij anderszins geöriënteerd, getuigt hij, zonder het met zoveel woorden te zeggen, van zijn grote voorliefde voor een door de Duitse wiskundige en filosoof Leibnitz uitgevonden benaderingswijze van de werkelijkheid: hij geeft een goed gekozen voorbeeld van iets wat hem bezighoudt, hij tast de grenzen af, en als het enigszins kan, zet hij er vervolgens, hup, een denkbeeldig integraalteken voor. Dat ligt nu eenmaal in de aard van een wiskundige. De tekeningen en de voorbeelden in zijn literaire werk vervullen dus min of meer dezelfde functie. Denk maar aan de 'zorgen-administratie' die Krol in het essay 'De schrijver als prieelvogel' heeft geboekstaafd.

Na *Voor wie kwaad wil* heeft hij, behalve de essays in *Wat mooi is is moeilijk* (1991) en *De mechanica van het liegen*, ook nog een aantal essays op sociaal-maatschappelijk gebied geschreven die, zonder uitzondering, op spitsvondige voorbeelden zijn gefundeerd. Zo hield Krol maart 1995 een lezing over 'Mensenrechten - oud en nieuw' op een conferentiedag over ontwikkelingssamenwerking van het Ministerie van Buitenlandse Zaken. In dat hilarische essay, een vervolg op een ooit in het Cultureel Supplement van NRC Handelsblad gepubliceerde verhandeling over ontwikkelingssamenwerking onder de onvergetelijke titel 'Voor wie zijn ze eigenlijk ongelukkig?', verdedigt hij het standpunt dat je, als je ergens in de wereld onrecht bespeurt, je mond open moet doen - hoe vergeefs de moeite soms ook moge lijken. Een opvatting die hij met een voorval uit zijn jeugd meer dan aannemelijk maakt:

> We liepen met z'n drietjes ergens in een park, drie vriendjes - toen we werden aangevallen door twee grote jongens. Ik sloeg van schrik meteen op de vlucht, moet ik bekennen, samen met een van mijn vriendjes die ook niet een held was. Het andere vriendje ging in z'n eentje het gevecht met de beide grote jongens aan. Wij hielpen hem door op een veilige afstand te roepen dat 'twee tegen één gemeen was'. Het derde vriendje slaagde erin de twee vijanden op de vlucht te jagen. Wat ik hiervan geleerd heb is dat bij gevaar vechten beter is dan roepen, maar ook dat roepen nog altijd beter is dan zwijgen. Het derde vriendje vertelde ons na afloop van het gevecht tevreden dat hij aan onze aansporingen veel kracht had ontleend'.

Mede dankzij de voorbeelden maakt Krol in zijn essays over morele kwesties zo'n overtuigende indruk. Toch is hij niet geneigd om deze exercities als veel belangrijker dan literaire bijzaak op te vatten. Hij beschouwt ze als de neerslag van 'een beetje gepeins met een slecht geweten.'

Tot in het absurde

U rekent uw essays over sociaal-maatschappelijke onderwerpen niet tot uw literaire oeuvre. Waarom schrijft u die stukken dan?

Blijkbaar kan ik het niet nalaten om over een netelig onderwerp mijn zegje te doen. Ik wil voor mezelf vaststellen wat ik ervan vind. Vooral als het onderwerp een beetje controversieel is, vind ik het de moeite waard om een essay ter grootte van een pagina in de krant te publiceren. Daar ben ik ongeveer een paar weken mee bezig. Ik wil zo'n stuk namelijk wel goed geschreven hebben. Dat een krant het plaatst, betekent dat het leesbaar is. Zo snijdt het mes aan twee kanten. In een discussie over onderwerpen van maatschappelijk belang draag ik mijn steentje bij, én ik houd het daarmee buiten mijn romans. Ik weet uit ervaring dat de verleiding groot is om veel van wat je aan meningen hebt gehoord, in een roman neer te schrijven. Dat komt mijn romans over het algemeen niet ten goede.

Dat essay over de doodstraf is een apart verhaal. Het onderwerp is door een irreëel, schijnheilig waas omgeven. Als je mensen vraagt of ze voor of tegen de doodstraf zijn, zijn ze altijd tegen. Als je ze vervolgens vraagt waaróm, luidt hun antwoord vaak dat ‘wij niet het recht hebben iemand te doden’. En hebben we dan wel het recht iemand twintig jaar achter de tralies

te zetten? Over een zo belangrijk probleem als de doodstraf is, vreemd genoeg, weinig fundamenteels geschreven. Nee, dan vind ik het op mijn weg liggen daartoe tenminste een poging te doen.

Waaraan werkt u liever: een essay of een roman?

Het liefste werk ik parallel aan een roman én een essay, tenminste als een krant mij uitnodigt om iets te schrijven. Ik ben geen beroepsdenker, in de zin dat ik er mijn brood mee verdien en heb ook niet de pretentie om in een wetenschappelijk tijdschrift te publiceren, alhoewel het essay *Hoe ziet ons wezen eruit?* destijds in het wetenschapsfilosofische tijdschrift Kennis & Methode is gepubliceerd. De krant is een uitstekend medium om ervoor te zorgen dat een essay op z'n minst leesbaar is en ook nog in één keer kan worden begrepen. Want in een krant lees je over het algemeen geen stukken voor een tweede keer.

Weermannetje

Wat was de aanleiding om 'Voor wie zijn ze eigenlijk ongelukkig?', uw essay over ontwikkelingssamenwerking, te schrijven? U had immers al een reeks Nigeriaanse reisverhalen in De reus van Afrika *(1992) gebundeld.*

Als je in Nigeria hebt gewoond en je leest een paar idealistische artikelen over ontwikkelingshulp, dan denk je al gauw: ja, ja... dat kunnen die lui nu allemaal wel beweren, maar zo gaat het niet in een ontwikkelingsland. Dat is het eerste protest dat je in je voelt opkomen. Dan ben ik overigens nog niet zo ver dat ik erover ga schrijven. Mijn kranteartikel over ontwikkelingssamenwerking - want het moest natuurlijk weer in de krant - kreeg pas vorm, toen ik 'De anderen' van Kurt Tucholsky nog eens had gelezen. Dat vreselijk aardige verhaal over de distributie van geluk is geheel en al op het weermannetjesmechaniek gebaseerd. Als het mooi weer is, staat het ene mannetje, met z'n hoed af, van de zon te genieten, en als het regent, staat het andere mannetje buiten, onder een paraplu. Tucholsky beweerde: ik ben het mannetje dat in de regen staat. Ik zorg ervoor dat de ander in de zon staat. Alles wat hij mee heeft, is te danken aan het feit dat ik het tegen heb. Als statistisch één op de tien reizigers hun trein missen, dan mis ik mijn trein, opdat de andere negen tijdig kunnen instappen. De ander heeft voortdurend geluk - en ik ben het die het hem geeft. Het is niet mogelijk dat beide weermannetjes in de zon staan. Als het ene mannetje naar buiten komt, gaat het andere weer naar binnen. Op dat mechanisme heb ik toen een essay geschreven waarmee ik voor de dag kon komen.

Bovendien had ik in diezelfde tijd iets gelezen dat precies illustreerde wat ik graag wilde beweren: mensen helpen graag, zonder zich af te vragen wat het effect van hun hulp is. Ontwikkelingshulp is nooit een punt van discussie... als we maar die zes miljard weggeven. Geeft niet waar het wordt gebruikt. Het is altijd goed besteed, want het zuivert ons geweten. Nietzsche zei al meer dan een eeuw geleden dat straf degene verbetert die straft. En niet degene die wordt gestraft. Dat is met hulp ook het geval. Hulp helpt degene die helpt, niet de geholpenen. Dat heb ik, zoals ik in het essay 'Mensenrechten - oud en nieuw' heb geschreven, in mijn jeugd aan den lijve ondervonden. 's Zaterdagsmiddags als ik de stad in ging, stond er bij de brug

vaak een eenarmige man, die platen draaide op een grammofoon. Hij vroeg daarvoor een kleine tegemoetkoming en hield ons zijn schoteltje voor. De eerste keer gaf ik een dubbeltje. Ik kreeg er een fijn gevoel voor terug, temeer daar de meeste mensen doorliepen en niets gaven. Dus de volgende zaterdag had ik een kwartje bij de hand. Ik gaf hem dat kwartje en ik stelde met voldoening vast dat ik een goed mens was, beter nog dan de week ervoor. Maar over deze dingen nadenkend, werd het mij allengs duidelijk hoe hier de vork in de steel zat, psychologisch. Jongen, dacht ik, jij geeft helemaal niet om hem te helpen, maar om jezelf een plezier te doen. Fout. Dus de week erop liep ik hem voorbij zonder hem iets te geven, net als iedereen. Nee, niet als iedereen, want ik keek de man in het voorbijgaan, terwijl ik hem dus niets gaf, diep in de ogen - om te weten hoe dat voelde als je een invalide die zijn hand ophield, niets gaf. Het voelde niet fijn. Het was een slechte beslissing. De volgende keer gaf ik hem weer een dubbeltje, met het onaangename, maar tenminste zuivere gevoel dat het niet genoeg was - een goede deal.

Hokje vullen

Die anekdote over de eenarmige man met de grammofoon sluit aan op een fragment van uw roman Okoka's Wonderpark *(1994), die zich in het ontwikkelingsland Nigeria afspeelt: 'Nee, het is niet alleen de aalmoes, het is veel meer. Het is de glimlach die de aalmoes begeleidt, de glimlach van de Europeaan, die het produkt is van zijn beschaving en zijn gêne. Een aalmoes namelijk steek je de bedelaar toe zonder hem aan te kijken'.*

In hoeverre is Okoka's Wonderpark *op uw eigen ervaringen in Nigeria gebaseerd?*

Veel van die sterke verhalen uit den vreemde heb ik bewust uit het boek gehouden. Dat is me te zeer postkoloniale prietpraat, maar er zijn natuurlijk wel overeenkomsten tussen de ervaringen van het romanpersonage John White en die van mijzelf. Toen ik in Nigeria kwam, kreeg ik een organigram in handen, een plaatje waarin de hiërarchie van de afdeling staat aangegeven. En jawel, mijn naam stond al in een hokje. Niet veel later zag ik ook een organigram waar mijn naam niet in stond, maar wel het bewuste hokje. Dat plaatje was, zo bleek, van vijftien jaar geleden. Die afdeling was jaar in, jaar uit, volgens hetzelfde plaatje en met dezelfde namen opgebouwd. Krankzinnig. Ik was naar Afrika gekomen om een hokje te vullen, niet omdat ik daar iets zinnigs had te doen. Ik had daar dus niets te doen. Evenals de romanfiguur John White, wiens naam ik overigens post facto ontleend lijk te hebben aan de titel van Heeresma's roman *Han de Wit gaat in ontwikkelingshulp.* Zo'n figuur als de pr-man Alhadji Felix, Prins van Okoka - en dat is dan weer het literaire aspect - heb ik nooit ontmoet. Hij is puur een produkt van mijn geest. Maar zo'n Babatunde, attachécase aan de hand, daarvan lopen er duizenden in Nigeria rond. Slimme rakkers die hun opleiding meestal in Engeland - of zoals ze daar zeggen: de UK - hebben gehad, maar eenmaal terug in Nigeria raken ze vreselijk afhankelijk van hun traditionele positie *in the family* en het dorp. Daarom veranderen de dingen in Afrika ook zo moeilijk. Dat blijkt onder meer uit de hokjes in een organigram. Als iets op papier staat, blijft dat zo. Ook al heeft een tak van een afdeling geen enkel effect, een chef zal hem nooit wegknippen en daarmee z'n afdeling verkleinen. Nee, die hokjes blijven tot in lengte van dagen bestaan.

Doodstraf

Uw essay over de doodstraf heeft eigenlijk dezelfde structuur als dat over de ontwikkelingshulp. In beide gevallen geeft u een mechanisme aan: het absolute nulpunt en het weermannetjesmechaniek. Dat bepaalt je emoties, maar je hebt het niet in de vingers. Beide stukken zijn uit een gevoel van onbehagen geschreven. Het ene essay gaat onder meer op uw eigen ervaringen in Nigeria terug, maar wat was de aanleiding om het essay over de doodstraf te schrijven?

Voordat ik over de doodstraf begon na te denken, merkte ik bij mezelf dat ik in discussies over dat onderwerp altijd snel geëmotioneerd raakte. Het was te dichtbij, niet in het minst omdat ik het thema af en toe ook in een roman aanroerde. Daarbij kwamen allerlei gevoelens aan de oppervlakte die ik niet goed begreep, laat staan dat ik ze kon verwoorden, maar ik ben soms nogal open op papier. Wat ik hier en

daar over de doodstraf schreef, overtuigde me dus niet. Het was bij voorbeeld niet ironisch, niet afstandelijk genoeg. Ik had het gevoel dat ik me in een roman als *Scheve levens* dermate bloot gaf dat ik mij er een beetje voor diende te schamen. Met als gevolg dat ik snel geïrriteerd raakte, als het over de doodstraf ging. Het werd dus de hoogste tijd om een precies oordeel over de doodstraf op papier te krijgen. En dan moet je maar voor lief nemen dat die exercitie de nodige maanden in beslag neemt. Na een klein jaar kwam ik tot de volgende conclusie: een beschaafd mens is onder alle omstandigheden tegen de doodstraf, maar als je die niet ter discussie stelt, verlies je een belangrijk ijkpunt. Ergo, de zwaarste straf, zijnde de doodstraf, hoeft niet te worden opgelegd, maar moet als maat dienen voor andere straffen. Voor mijn eigen gezondheid - en hopelijk voor de gezondheid van een paar anderen - was het goed dat ik dat dunne boekje *Voor wie kwaad wil* heb geschreven.

Als de doodstraf nu aan de orde komt, hetzij op papier, hetzij in een discussie, heb ik er een sterkere mening over dan vele anderen. Die laten zich al te zeer door ideële en modieuze emoties leiden. Zij zijn nog te veel een speelbal van allerlei politieke conventies. Daar heb ik geen last meer van. Ik heb het onderwerp gerationaliseerd, zij het niet gemoraliseerd, en daardoor ligt het nu een beetje op afstand.

In hoeverre heeft uw wiskunde-achtergrond een rol gespeeld bij het schrijven van dat doodstraf-essay? Uw conclusie van het absolute ijkpunt doet me namelijk een beetje aan een mathematische afsluitingsclausule denken.

Als je dat essay verder zou uitwerken, dan zou je heel mathematisch aandoende stellingen kunnen opstellen. Niet iedereen vindt dat leuk, maar ik wel. Er komt in dat doodstraf-essay bij voorbeeld een interessante spiegeling van dader ten opzichte van slachtoffer voor. Een delict is voor de dader vaak maar een kwestie van een paar minuten, ten gevolge van een driftbui of zo, terwijl het voor het slachtoffer - als ie tenminste nog leeft - iets voor de rest van z'n leven is. Iemand wordt levenslang invalide door een messteek. Maar het recht staat kruiselings op het gepleegde delict. De bemoeienis van het recht met de dader is levenslang, want hij krijgt een strafblad. Met het slachtoffer bemoeit het recht zich hoogstens tien minuten, en soms mag ie niet eens getuigen. Dergelijke spiegelingen activeren mijn denken. Ze zijn *Gefundenes Fressen* voor iemand met een beetje wiskunde-opleiding. En ze worden dan ook in een handomdraai tot een of andere formule herleid. Die formule is natuurlijk nooit een doel, maar een middel tot beter begrip.

Ondanks al uw opmerkingen in woord en schrift over het lastige onderwerp weet ik, eerlijk gezegd, nog steeds niet, of u voor of tegen de doodstraf bent.

Ik ben tegen de doodstraf. Maar ik heb makkelijk praten. Het is vrede. Nederland, heb ik zojuist gelezen, is een van de veiligste landen ter wereld. Maar wát als we in oorlog zijn? Denk aan verraders, spionnen en terroristen. Denk aan de noodzaak van liquidatie. Dat is toch een soort doodstraf? En daar moet je dan toch over hebben nagedacht?

Mag ik hieruit concluderen dat u een vervolg op Voor wie kwaad wil *in de pen heeft?*

Het is best mogelijk dat ik deze kwestie in een volgende roman verder ga uitwerken. Dat zou heel goed kunnen. Er gebeurt op het ogenblik van alles in het voormalige Joegoslavië, maar we weten niet wat we daarvan moeten denken. Nederland heeft in geen drie eeuwen oorlog gevoerd. Dat kunnen we domweg niet. Het lijkt me helemaal niet onmogelijk dat we daartoe ooit iemand als Pol Pot moeten inhuren. Hij zal ons een waardeloos land vinden, want we kunnen immers geen oorlog voeren, maar hij zal ons die vaardigheid opnieuw bijbrengen. Anders bestaan we over een halve eeuw niet meer als land. Ja, wie weet, gaat daar een van mijn volgende boeken over.

Als ik uw gehele oeuvre overzie - van uw debuut De rokken van Joy Scheepmaker *tot en met* De mechanica van het liegen -, *dan heb ik het gevoel dat ethische kwesties steeds belangrijker in uw werk zijn geworden. Waarom?*

Ja, ik heb die dingen altijd wel gevoeld, ik heb ze niet plotseling ontdekt. Het gekke is dat die gevoelens van vroeger, naarmate je ouder wordt, het sterkste doorwerken. Dat is de kern van jezelf. Ik denk dat ik daarvoor in de loop van de tijd steeds meer de juiste literaire middelen ben gaan vinden. Ik kan dergelijke zaken nu veel beter beschrijven dan, pak weg, tien of twintig jaar geleden.

Het zijn eigenlijk heel jeugd-achtige onderwerpen. Na de oorlog verschenen er allemaal van die heldenboeken. Alle jongens van mijn leeftijd waren koerier geweest. Nou, ik had dat niet gedurfd. Of, nog erger, ik had het niet gekund. F.B. Hotz maakte

daar 's een leuke opmerking over: ‘de ergste verzetdaad,’ schreef hij, ‘die ik heb begaan, was het lezen van een verzetskrantje’. Dat was ook mijn stijl geweest. Als jongen zag ik mij helemaal niets hedlhaftigs in het verzet doen. Dat is mij altijd bijgebleven. Maar wat, als ons land nu ineens oorlog gaat voeren? Waar zou ik me tegen moeten verzetten? En in hoeverre? Zou ik, bij wijze van noodweer op hoger niveau, iemand doden, omdat ik anders zelf word gedood? Deze vragen - waar ik bang voor ben - hebben een hoog dramatisch gehalte. De kans dat ik ooit nog 's een verzetsman word, wordt natuurlijk met de dag kleiner, maar steeds waarschijnlijker op papier.

De handzame Krol

1. Behalve dat een boek na lezing zijn zeldzame diensten verricht als naslagwerk en aanjager tot persoonlijke filosofieën, wil je het nog wel 's te voorschijn halen, omdat je je een bijzonder treffende passage herinnert en deze opnieuw wilt lezen. [De mechanica van het liegen]

2. Je hebt in de stad Groningen een groot aantal lange, rechte straten. Een van de langste straten is geen straat, maar een weg - de Korreweg. Het is, midden in die stad, de mooiste en de breedste weg, vond ik vroeger, want ik woonde er. Ik woonde er op een kort streekje van hoge, deftige huizen, achter zware platanen. De plataan voor ons huis was het zwaarst, zoals kon blijken uit de donderende, secondenlang aanhoudende smak die hij maakte, toen hij werd omgezaagd - in de oorlogswinter van '44.

Na de oorlog was de Korreweg kaal en jong, en breder dan ooit. En recht. Mijn vader, die op een middag in april 1945, zijn neus buiten de deur stak om te zien of we al waren bevrijd, was die neus bijna kwijt geraakt: een kogel van een Duitse scherpschutter die, opgesteld op de eerste etage van Gruno's banketbakkerij, bij het Noorderplantsoen, de hele Korreweg onder schot had, dagenlang.

Vanuit onze voorkamer hadden we uitzicht op het Bernouilliplein, een lage grasvlakte die 's winters, ondergelopen, gelegenheid gaf tot schaatsen. Het plein werd omzoomd door jonge ranke populieren, die onze lachlust hadden opgewekt toen ze werden geplant: wát 'n sprietjes. Ze groeiden snel, sloten op een gegeven moment aan de overzijde de huizenrij voor ons af, en richtten voortaan met hun hoge, spitse en immer spartelende kruinen onze aandacht op de immer voortjagende wolken. [Bijna voorjaar]

3. VAN DE BOEKENPLANK. *Jaap Holm en zijn vrienden*, door W.G. van der Hulst. Illustraties van Isings. Een exemplaar uit 1913. Een boek vol armoe en verdriet. Op de omslag een Jaap Holm in rijbroek, de pet op, zijn ogen gloeiend van woede: de scène van de glazen knikker. Vergelijk daarmee 's de moderne uitgave van dit boek. Jaap Holm en z'n vrienden zijn teruggebracht tot leuke sportieve kereltjes, die op het omslag met de armen om elkaars nek de lezer toelachen. Jaap Holm heeft nooit gelachen. [Het gemillimeterde hoofd]

4. Dat iemand niet schrijft, geen boeken schrijft en toch gelukkig kan zijn, dat is iets wat ik heel lang niet heb kunnen begrijpen. Ik heb heel lang gedacht dat mijn waarde als mens afhing van mijn waarde als schrijver, zoals mijn schoolvriendjes zullen hebben gedacht dat hun waarde als mens afhing van hun waarde als oorlogspiloot of voetballer - al waren dat toch heel andere jongens. Van het soort dat heel lang niet om meisjes geeft, omdat ze ‘gezonde Hollandse jongens’ waren of misschien omdat ze op de keper beschouwd toch geen gevoelige natuur hadden, Ikzelf, aanstaand schrijver, had uiteraard wel een gevoelige natuur. Ik zat dan ook regelmatig ‘achter de wichter aan’. Dat hield niet veel in. Ik vond het bij voorbeeld jammer dat ze nooit 's achter mij aan zaten. Dat kwam, meende ik, doordat ik nog nooit een boek geschreven had - ik was niets waard. Als je dat een paar weken denkt, is er niets aan de hand. Als je dat tien jaar lang denkt, ben je voor je leven misvormd. Menig meisje,

door mij achternagezeten en ten slotte veroverd doordat ik haar tegen de muur zette, want zo deed je dat, menig meisje, aldus gevangen, hield ik meteen als een soort politiepenning mijn aanstaande beroep voor: schrijver, waarna ze gillend van de lach wegstoof. [De mechanica van het liegen]

5. ‘Fantasie of over een onderwerp?’ vroeg een meisje mij 's, toen ze hoorde dat ik ‘schreef’. Verdichtsel of waarheid. Droom of werkelijkheid. Schrijf je voor jezelf, of voor je publiek. Beschrijf je de wereld zoals die is, of zoals de mensen graag willen dat ie is. Ratio of romantiek. Distantie of bestokkenheid. Enzovoort. Geen kunstenaar die zich niet al deze vragen heeft gesteld. En geen kunstenaar die, als hij eerlijk is, kan zeggen dat hij op ook maar één van deze vragen een antwoord heeft. [De schriftelijke natuur]

6. Liefde. Je kunt het vergelijken met de manier waarop je, aan het begin van je leven, iets prachtg vindt. Zon in een lege straat, zinloos en schitterend. De val van licht in vitrage. Zwaar weer als dat, aan alle kanten door blauw spattend water begeleid, de bocht omtrekt... Waarom word je bij deze verschijnselen, als je jong bent, zo warm en wijd? Weet je niet. Spanning. Nu, precies zo is het met de liefde, in het begin. Je weet niet eens wat er gebeurt. Kracht. In de loop der jaren neemt die kracht af, maar het vermogen om het verschijnsel*te laden met betekenis* neemt toe, en daarmee misschien het vermogen om het mee te delen.

Zo loopt de wijsgeer met een kaars die brandt en hij zegt: dit ben jij.

En zo komt er een dag dat je, ingaand tot je geliefde, voor de duizendste keer, ontdekt: dit is zij. Tenminste dat is mijn ervaring. [Een Fries huilt niet]

7. (Weer een stukje geschreven over niets: waarom eigenlijk? Om het wak open te houden? Als je niet elke dag met een stok in je ziel roert, dan vries je dicht. Koude wind die over de vlakte raast; als je ook maar even je ogen sluit, sluit je ze voorgoed.) [In dienst van de 'Koninklijke']

8. Wat ik zou willen is oprecht geloven in de steen der wijzen en daarnaar gaan zoeken met niets ontziende ijver. [Een Fries huilt niet]

9. Wie een wiskundige opleiding heeft gehad, wil moeilijke begrippen altijd terugvoeren op eenvoudige begrippen of laten we zeggen: begrippen die per definitie *eenvoudig zijn omdat je ervan uitgaat.* In elk geval is het handig om je wereld op deze manier op te bouwen, ook esthetisch geeft je dat zekere voldoening.

Het eenvoudige begrip waar je dan vanuit kunt gaan is 'waarde'. Hoeveel ben je waard, in de ogen van een ander, in de ogen van jezelf. Hoeveel ben je waard in de ogen van je vrouw, als haar waarde een beetje wordt bepaald door de waarde van jou. In die termen laat het begrip 'eer' of 'jaloezie', of 'lul', zich makkelijk vangen en weet je tenminste wat het betekent.

Waarde. Ieder mens is er op uit zijn waarde te vergroten. Ieder probeert een plaatsje te vinden waar zijn waarde groter is dan op het plaatsje waar hij staat. Dit levert ons een gedachte op die tot nadenken stemt: de ene mens is meer waard dan de andere. [Scheve levens]

10. 'Waarom schrijft u.' De klassieke vraag aan iemand die schrijft. Een vraag zonder zin, een vraag zonder antwoord. je kunt bijvoorbeeld veel beter aan een admiraal vragen waarom hij admiraal geworden is, daar zal hij al vertellende een avond mee kunnen vullen en dat zal ook best interessant wezen. Maar waarom schrijft een schrijver, waarom schrijf ik, waarom. Ik loop door de straten, ik spreek met de mensen of ik hoor ze, ik hoor wat ze zeggen, hoe ze het zeggen, ik bewonder hun geest en de wijze waarop zij een verhaal vertellen, veel beter dan ikzelf ooit een verhaal heb verteld en ik denk alleen maar waarom schrijven ze niet, iemand die naar Brazilië geweest is, twee jaar lang en zoveel heeft gezien, zoveel meer weet dan wij, waarom heeft hij ons niet meer te bieden dan een paar waterige foto's, terwijl hij zegt dat hij ziek is van heimwee - waarom schrijft hij niet en Evelyn die aldoor maar boze geesten ziet, haar redelijkheid stelt zich tegen hen teweer, maar haar redelijkheid dat is haar

wezen niet en ik heb al een paar keer gevraagd: waarom schrijf je niet. [Het gemillimeterde hoofd]

11. Een herinnering. Ik reed met Herta door het besneeuwde Nederland. Een heldere winterdag tussen Kerst en Nieuwjaar, alle motels waren vol. Een hotel had misschien ook gekund, maar we waren niet gewend hotelkamers te huren voor een uur. We reden maar voort over de wegen, bij iedere P stoppend om elkaar te kussen. En weer verder... Ergens in de wijde verlatenheid langs de IJssel werd tenslotte het sneeuwkleed ons bruidsbed, niemand die het zag. 's Avonds, op weg naar onze respectievelijke huizen, zien we in een wegrestaurant op de tv een foto van het witte Europa. Over Scandinavië hangt de rafelige schaduw van de poolnacht. Dramatisch. Je zit niet naar een plaat in een atlas te kijken, maar naar een hemellichaam. De Noordzee zwart als glas. Daaronder het witte, zonnige Nederland. En het plekje waar we, vanuit de ruimte, onszelf zien liggen. Naast de auto. Bril en slipje op de motorkap.

Moeilijk te beschrijven hoe we dat ondergingen, bei-

den. Een gevoel van intense samenhang. [Scheve levens]

12. De planeet Neptunus bestond al voor hij was ontdekt. Dat laat zich van Kafka's held Gregor Samsa niet zeggen. Samsa is dan ook niet ontdekt, maar gemaakt, uitgevonden voor mijn part. Maar eenmaal uitgevonden bestaat de Gregor Samsa uit 'Die Verwandlung' niet minder dan Neptunus en ook hier zou je kunnen zeggen dat het beroemde verhaal nu eenmaal een feit is. Het is tot feit gepromoveerd, met alle verhardende gevolgen van dien: het zal niet meevallen van dat verhaal nog één woord gewijzigd te krijgen bij voorbeeld. Men kan het met recht een voorbeeld van 'geestelijke hardware' noemen. [De mechanica van het liegen]

13. Met Nico Parcival stond ik op een avond bij een bushalte; ik had toch niets meer te doen. Ik vertelde hem, terwijl het zachtjes begon te regenen, dat ik, omwille van de stijl, als dat nodig was, graag zou beweren dat een parabool twee brandpunten had - wat dus niet waar is. Hij glimlachte en vroeg of ik de stelling van Brouwer kende; twee vellen papier liggen op elkaar. De bovenste trek je eraf, je maakt er een prop van en die gooi je terug op het vel dat er nog ligt. Dan kun je bewijzen dat, hoe je die prop ook maakt, en hoe je 'm ook gooit, er altijd wel een punt is dat loodrecht ligt boven de plaats waar hij vandaan komt.

De bus arriveerde en nam ons mee. De bus stopte en Nico, met een zwaai om de verticaal chromen stang, stapte uit. De bus reed verder, de buitenwijken in. In de flatgebouwen flikkerden de TV-toestellen, allemaal hetzelfde beeld. Nederland ontvangt. En het regent. Het regent hard en verticaal.

Waarom denk ik dat ik dat ene punt ben? [Een Fries huilt niet]

14. Dat we zoveel weten wat vóór ons niemand wist en dat we zo goed kunnen voorzien wat we zullen weten, hebben we te danken aan het getal. Wie tellen kan en de juiste vragen weet te stellen, krijgt antwoord op bijna elke vraag - in de vorm van een getal. Je moet je voorstellen hoe de mensheid zich zou hebben ontwikkeld als men niet op het idee was gekomen om dingen te tellen. Ooit, schreef Bertrand Russell, moet iemand als eerste op aarde hebben ontdekt dat twee patrijzen en twee bomen... hetzelfde is.

Sindsdien heeft men leren tellen. [De mechanica van het liegen]

15. Wat heb ik eraan na te gaan wat een ander al heeft uitgedacht, dat is dubbel werk. [Het gemillimeterde hoofd]

16. Als je wat langer getrouwd bent weet je dat je je met je huwelijk beweegt op een niveau dat hoger ligt dan het niveau van elk afzonderlijk. Met z'n tweeën span je een waarheid op waar je in je eentje niet aan toekomt. Als je in je huwelijk waarheden verkoopt die alleen maar waarheden zijn voor jezelf, laat je zien dat het huwelijk nog niet veel te betekenen heeft. De waarheid in een huwelijk is een waarheid die je allebei verdragen kunt en de waarheid die het huwelijk niet verdraagt houd je voor jezelf. Zo zijn er in een huwelijk dingen die niet worden gezegd. Het huwelijk is de beste school om te leren dingen voor jezelf te houden. [De mechanica van het liegen]

17. De kameel

De kameel heet wel
het schip van de woestijn,
daar kan ieder over meepraten
die op zo'n beest gezeten heeft.
Je zit hoog op een stoel
als het ware, je gaat
wel heen en weer, maar je voelt
je daarbij op je gemak,
terwijl in de diepte de
kop van het beest
gelijkmatig voor voren glijdt
als het boeg van een
roeiboot, met schokjes.
[Over het uittrekken van een broek]

18. Vrouwen in den vreemde kleven aan elkaar als natte bladeren. Ze hebben evenmin als natte bladeren iets met elkaar te maken, maar ze zijn moeilijk van elkaar los te krijgen. [Okoka's Wonderpark]

19. Een kind loopt door een plas, en nog eens, dezelf-

de plas, en nog eens. Oudere mensen lopen eromheen, wachten en lopen eromheen, maar een kind stampt en petst met zijn schoentjes en *vernielt* die plas.

Nee, het vernielt niet, dat is de opzet niet. Het wil gewoon midden in die plas staan. [Een Fries huilt niet]

20. Een schaap staat op de dijk, soms bij een hek, maar ook vaak zonder hek. Daar staat het, in regen en wind. Alsof het nadenkt over de betekenis van het leven, over de zon en de regen, over het gras dat het heeft gegeten of over het lawaai van de zee of wie weet over de voortgang van het water in de sloten, de haast van het water om bij de zee te komen. [De Hagemeiertjes]

(illustratie: Peter Bekker)

21. Laatst met de vrouw van een beroemd filosoof naar de radiospiegels van Westerbork geweest. De filosoof was er zelf trouwens bij. Een lange wandeling door de snikhete bossen bracht ons op de open plek waar in de oorlog vele joden hun laatste dagen Nederland beleefden en na de oorlog veel Zuidmolukkers hun eerste dito en nu is het de plaats waar via een rij huizenhoge schotels, open en passief op het blauwe zwerk gericht, onze aarde misschien wel zijn belangrijkste contact met de ruimte onderhoudt. Het is bekend: sinds die spiegels er staan, is die ruimte er anders uit gaan zien. Het is er zelfs een heel andere ruimte door geworden.

De filosoof probeerde dit aan zijn vrouw uit te leggen, maar dit hoefde helemaal niet, want ze begreep het zonder meer, zei ze. Ze vond het ‘nogal logisch’. Filosoof af.

Diep in gedachten liepen we door de tropische naaldwouden terug naar de grote weg. Daar wachtten wij een tijd lang op de bus. Een opstekend windje bracht enige verkoeling. De bomen zwaaiden vrolijk heen en weer. De vrouw van de filosoof dacht dat die bomen uit zichzelf waren begonnen te zwaaien en dat daardoor nu wind ontstond. De filosoof lachte, waarop zijn vrouw uitgelegd wilde hebben waarom

hetgeen zij zei, fout was. Ik dacht diep na en zei dat, als er geen bomen zwaaiden - en zelf ben je natuurlijk wat dat betreft hetzelfde als een boom - je op geen enkele manier kon zien dat het waaide, en dus waaide het dan niet. Ze had gelijk.

Daarop zei de vrouw dat ze meer van mij hield dan van de filosoof en zij omhelsde mij. Aangezien de filosoof en ik dezelfde persoon waren, gaf dit verder geen problemen. [Over het huiselijk geluk en andere gedachten).

22. In zekere zin is elk lastig gedicht een intellectuele investering. Wat vandaag in je ziel ontspoort komt morgen terug als begrip. [De mechanica van het liegen]

23. Over de bossen bij Hooghalen - dat is ook iets waar je niet over schrijven kan, tenminste niet als je er geweest bent.

(Over de kracht van weemoed.) [Over het uittrekken van een broek]

24. Continubedrijven. Er is geen beter ding dan continubedrijven. Een lichaam dat dag en nacht bezig is, zon- en feestdagen door draait, dat is, denk ik dan, het grootste dat er is. Wat een plichtsbesef! Er zijn mannen voor wie de week uit twee dagen bestaat, zaterdag en zondag, dan hebben ze lol, maar dat is geen lol. Hun bestaan is gebroken. Ze weten niet wat ze moeten doen. Ze hebben reuze veel pret, maar dat is verveling. Het zijn de mannen die op de bank liggen, de schoenen uit, het zijn de slapers. Ik houd niet van mannen die slapen. Er zijn mannen die altijd waken en tot hen wil ik ook mijzelf rekenen, ik ben een waker. Ik heb gevoel voor grootheid. [De zoon van de levende stad]

25. Er zijn mensen die mijn obscure pogingen om iets te betekenen in deze wereld, zien als een hobby. In hun ogen ben ik net als ieder ander en dat komt mij, moet ik zeggen, soms heel goed uit. Door mijn opleiding ben ik in staat de wereld te onderscheiden in twee gedeelten, die ik respectievelijk wit en zwart noem. Door mijn sportieve aard ben ik geneigd dat wat ik ben, zwart te noemen en een sterke haat toe te dragen. Het is deze haat die ik beschrijf en als anderen dat opvatten als een hobby, dan komt dat omdat zij het niet in hun hoofd zouden halen zich zelf zwart te noemen. Daarom zullen ze nooit mijn boeken lezen. Daarom kan ik over mij zelf schrijven wat ik wil. [De chauffeur verveelt zich]

26. Als ik aan mijn toekomst denk krijg ik een brok in mijn keel van ontroering [De chauffeur verveelt zich]

27. Vraag blijft: als je vindt dat iemand verkeerde dingen gelooft, mag je hem dat dan ontnemen? Is dat niet hard?

Hoe harder, hoe beter, in zekere zin. En ik vertel het verhaal van mijn opa. Mijn opa die mijn kamertje kwam bekijken, want ik had een nieuw kamertje. Ontzettend lang geleden en ik was een ontzettend teer jongetje.

Mijn moeder had, uitvoering gevend aan een idee dat ze had opgedaan uit de *Libelle*, van een linnenkast de deur weggenomen en op tafelhoogte tegen het ontstane gat een multiplex schrijfblad laten bevestigen. Dit was mijn bureau. Op de kastplanken stonden mijn boeken. Ik liet een en ander zien aan mijn grootvader en zei dat ik het jammer vond dat ik geen mooier uitzicht had, een beetje rekenend op bijval, want de blinde muur waar mijn naam op uitkeek was niet wat je noemt inspirerend, dat moest ie wel met me eens zijn.

‘Daar is je uitzicht!’

Hij hamerde met zijn harde, oude vingers op het schrijfblad en ik schrok er niet eens van. Ik denk dat ik het wel origineel vond en zelf spiritueel, terwijl mijn moeder, aan wie ik het later vertelde, denkt dat ik er een trauma van over gehouden heb, van die brute opmerking. Ik hou van brute opmerkingen, als ze maar toeslaan. [Scheve levens]

28. Een boom ben ik, maar een gevelde boom die op de stroom van de rivier wordt meegevoerd, een stroom van goede wil en eensgezindheid waardoor ik zou worden meegevoerd als ik niet loodrecht op die stroom mij aan beide oevers had vastgegrepen. Hoe steviger de stroom, des te dieper kom ik vast te zitten.

Ik zit vast en ontleen daar een geweldige kracht aan. Is dit zo? [Maurits en de feiten]

29. Waar ik niet van hou.

Waar je niet van houdt moet je niet over praten. Ik zou een stukje schrijven over science fiction en waarom ik daar niet van hou. Maar dan moet ik gaan citeren - niet de slechtste zinnen, dat is geen kunst, maar de beste, want ik heb immers categorisch gesteld niet van science fiction te houden. Maar hoe kun je van iets dat goed is, in iemands ogen, aantonen dat het slecht is?

'Goede science fiction kan literatuur zijn.'

Alsof literatuur altijd goed is. Er is veel literatuur waar ik niet van hou, maar waar je geen verkeerde zin in

zult aantreffen. Het novembernummer van *Hollands Maandblad* bevat een lang uit het Sanskriet vertaald verhaal, ‘Aja en Indumati’, van Kalidasa, ‘de beroemdste dichter van het klassieke India’. Ik heb het gelezen, maar ik betwijfel of ik dit ooit mooi zal vinden.

Ik hou niet van Tolstoj, niet van Dickens en niet van Thomas Mann. Van alle drie schrijvers weet ik mij schitterende bladzijden te herinneren en toch zal ik, op zoek naar iets om te lezen, hun boeken niet grijpen.

Ik hou niet van zogenaamde detectives. Agatha Christie, Raymond Chandler, John le Carré - met alle respect, ik hou niet van dat soort boeken.

Ik hou niet van kinderboeken. Wel van kinderen, tenminste als ik een beetje aan ze gewend ben en dan is geen moeite mij te veel, maar hun boeken lezen of, erger nog, voorlezen, zelfs niet uit eigen werk, hoeveel succes ik daar ook mee oogstte: mensen houden ervan. Ik niet.

Ik hou niet van experimentele literatuur. Beckett, Bernhard, Simon en noem ze maar op. Hoezeer de vorm van hun boeken mij ook kan bekoren: ik bekijk ze, maar lees ze niet.

Ik hou niet van de Griekse mythologie en überhaupt niet van mythes. Ik hou niet van Homerus, niet van Grimm en niet van Tolkien, niet van sagen en legenden. Ik hou niet van stripverhalen en niet van tekenfilms.

Ik hou niet van Freud, niet van Jung en niet van Steiner. Ik lees ze wel, van tijd tot tijd, maar meer om vast te stellen dat ik niet veel mis als ik hun boeken gesloten laat.

Poëzie. Ik lees veel liever een gedicht dan een verhaal maar toch... Slauerhoff, Roland Holst, Lucebert - ik hou niet van hun werk.

Het is met schrijvers als met vrouwen: er zijn er maar een paar van wie je echt houdt. Vroeger dacht ik dat ik van alle vrouwen hield. Van de weeromstuit meende ik ook dat alle vrouwen gek waren op mij. Ik heb ervaren dat dit niet zo is, goddank. [Helmholtz' paradijs]

30. Na een voorspoedige reis op diverse vrachtschepen kwamen ze eindelijk in Indonesië aan, Harke en z'n vrouw. Tandjong Priok, Jakarta. Bandoeng bezocht. Bali...

‘Wat een prachtige reis hebben we, hè?’

Toen hadden ze terug moeten gaan. Maar was er eigenlijk wel een terug? Waar woonden ze eigenlijk nog? Ze voeren om Nieuw-Zeeland heen. Harke (‘we zijn nog nooit zo zuidelijk geweest’) meende in de verte pinguïns te zien en ijsbergen.

Hij kwam van de reling terug als van een excursie.

‘Vreemd hè?’

Zij, met haar verkeerde bril, had natuurlijk niets bijzonders gezien in de verte. Wat zij vreemd vond waren zijn ogen, die blauwer en lichter waren dan ooit. In Sydney stonden ze naast het operagebouw over de oceaan uit te kijken, ergens aan de oevers van Nieuw-Guinea viel zij bijna ten prooi aan een krokodil omdat ze dacht dat hij dood was.

‘We maken wat mee, beer.’

Ze zaten onder de palmen, hoorden de vogels en de krekels en boven hun hoofden vlogen de beesten in cirkels bij duizendtallen.

Een week later vonden ze een vrachtschip dat hen naar Manila bracht, waar ze evenwel nooit zijn aangekomen. Ter hoogte van de Marianentrog varend kreeg hij bij het idee hoe peilloos diep dit water was opeens een aanval van hoogtevrees die niet overging. Integendeel, zijn knieën knikten als van een ledenpop en het was met uiterste krachtsinspanning dat hij de reling bereikte, waar hij zich vast kon houden. Wanhopig keek hij achterom, naar zijn lieve vrouw, maar hij zag haar niet.

'Lieverd, wat héb je toch...'

En hij kon haar ook niet meer horen, daarvoor was ze te ver weg. Voor ze hem vast kon grijpen, stond hij aan de buitenkant van het schip, was hij de ontzaglijke diepte tegemoet gesprongen.

En zij? Zij moet gedacht hebben dat ze geen andere keus had dan hem achterna te gaan. [De Hagemeiertjes]

31. Ik sta op het perron. Niet nu, maar over duizend jaar. Er rijdt geen trein meer, en ik heb geen scherpe gedachten meer. Want ik ben oud, en mijn gedachten zijn vervangen.

Het leven is veranderd, in mijn ogen, maar niet in de ogen van de mensen om mij heen. Die praten na duizend jaar nog steeds over dezelfde dingen. Over God, ideaal en maatschappij. Er is behoefte aan inzicht on-

der de mensen. Aan meer inzicht, aan dieper inzicht, een kuil en de kluiten gooit hij in de kuil van een ander. Chaos, ontreddering zie je ontstaan daar waar mensen met elkaar praten. Verwarring, vermenigvuldiging van vragen, door de eenzame gesteld, door de massa beantwoord en de eenzame graaft voort in zijn kuil die gedurig door de anderen wordt dichtgegooid.

Arm gravertje. Was hij maar alleen. [Scheve levens]

32. Om dan met mezelf te eindigen: ... was ik met mijn zorgen en mijn grapjes u misschien een tijdje zeer nabij. Dat is dan nu weer verleden tijd. Als u mij zou vragen een aantal karakteristieken te geven van dit, mijn levensverhaal, dan zou mijn antwoord luiden:

a. precisie
b. optimisme
c. positieve instelling
d. negatieve instelling

Vanaf deze plaats groet ik allen die ik niet persoonlijk de hand heb kunnen drukken. Lezers en lezeressen. Mischien dat we mekaar nog eens tegenkomen, in de Kalverstraat of elders (in Singapore bij voorbeeld waar ik nog een tijdje wil wonen). Dan kunnen we het er nog eens over hebben hoe snel alles voorbijgaat in dit leven, maar dat er een middel voor is:

e. eeuwigheid.

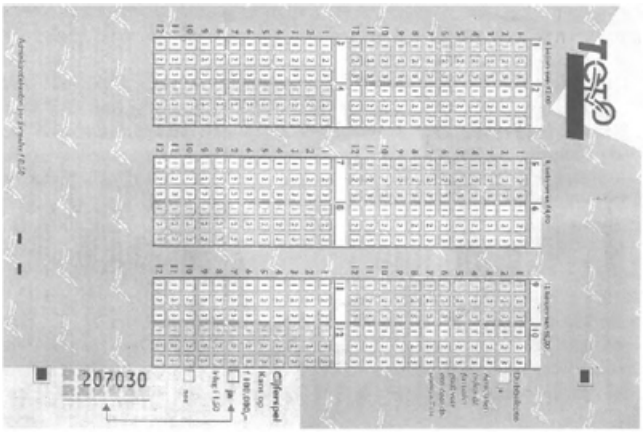
Een opmerking achteraf

Geen prachtiger schrijver om te citeren dan Gerrit Krol. Dus besloten Simen Veltman en ik, naar een idee van Sjaak Priester, om de aanzet tot ‘De handzame Krol’ te maken.

Volgens de bibliografie achterin *De mechanica van het liegen* heeft Krol inmiddels eenendertig boeken op zijn naam staan. Het zijn er overigens wel een paar meer, maar dat doet er nu even niet zo veel toe. Tweeendertig onvergetelijke citaten uit het oeuvre van Krol zochten Veltman en ik bij elkaar - om te beginnen. Niet alleen spitsvondige aforismen, maar vooral ook mooie, afgeronde stukjes tekst. De aanzet tot *De handzame Krol.* Al was het maar om de uitgever van het werk van Gerrit Krol op een idee te brengen.

J. Heymans

Tochtvelden -
Willem Broens



Duikdalf

Als Oompie sprak werd zijn ademhaling niehtbaar; zinnen kregen een onderbroek aan, een vieze onderbroek. School, Brand, Baard, Fiets en Speelgoed hielden hem mond en probeerden iets van een geur op te vangen. Ze woonden allemaal op de weg achter het bos. Oompie wist van alle verhalen de eerste zin. Je moest hem ook niets vertellen, hij kon niet luisteren. Zijn zinnen liepen rond, reeiden eens wat tegen elkaar, botsten, maakten ruzie en bepaalden een nieuw onderwerp of liepen weg met de randjes vet van het leven. Hij improviseerde urenlang op een verkeerde voetbaluitslag; een verloren toto of lotto was een existentieel waar hij een roeht aan vastzat; hij moest weten waar de fout zat. Zijn oog was altijd nat, het waaide er; zijn andere oog stookte vuurtjes. Toen zijn laatste broer bij 't oversteken van de straat werd doodgereden heeft hij heel lang straatlantaarns en stoeptegels in zijn hoofd gehad. Hij sliep niet meer. Zijn duikdalf-werk overstroomde de dag. Samen met zijn andere broers had hij al op jeugdige leeftijd padden in het water geslagen. Van hen leerde hij ongepelde eieren eten; vlees at je rauw; overhemden moesten wit zijn en 's nachts gestreken worden; met geld moest je wedden. Zijn soep hoorde een kunstgebit en zwarte zhag. Je ging op zondag naar de paardenkoersen. Voetbaluitslagen moest je van te voren weten.

Quote
Josje Kraamer

Holy shit

‘Haast haast, ik heb onafrembare haast,’ luidt de eerste zin van Harmen Lustigs romandebuut *Wit Licht.* Uitgeverij In de Knipscheer presenteerde het boek in Café De Buurvrouw in de Amsterdamse Sint Pieterspoortsteeg. Redacteur Menno Wigman overhandigde aan de auteur het eerste exemplaar en onthulde bij die gelegenheid dat Lustig niet één, maar maar liefst vijf manuscripten bij In de Knipscheer had aangeboden. Hij toonde aan de in het café verzamelde menigte de trilogie *Holy Shit* (hardnekkige geruchten willen dat Lustig die trilogie eerst bij een andere uitgeverij heeft aangeboden; die reageerde met de opmerking: ‘Neem die shit maar weer mee.’) en een boek met de religieus aandoende titel *In excelcis deo.* Wigman koos dus voor *Wit Licht* en vertelde dat hij Lustig wilde uitgeven omdat dit ‘een auteur is die nu eens niet somber was, maar manisch vrolijk.’ Hoofdpersoon Kaspar Muys, zo meldt de flaptekst, omhelst het leven ‘alsof iedere dag zijn laatste kan zijn’.

Lustig zelf zette de presentatie kracht bij door twee fragmenten uit zijn roman voor te lezen. Tenminste, dat was ons beloofd. In de praktijk kwam het er op neer dat de debuterende auteur de gelegenheid aangreep om bijna zijn gehele roman voor te lezen. Zijn openingszin ‘Haast haast, ik heb onafrembare haast,’ echode nog in mijn hoofd toen ik besloot dit niet helemaal uit te gaan zitten. Bovendien had ik die ene consumptiebon, verstrekt door In de Knipscheer, inmiddels al lang opgeconsumeerd.

Sterf oude wereld

Dat het ook anders kan, werd bewezen op de presentatie van het ambitieuze boek *Sterf oude wereld* (moet er trouwens echt geen komma tussen Sterf en oude wereld?) van André Klukhuhn. Uitgeverij De Arbeiderspers had A.F.Th. van der Heijden bereid gevonden dit boek, waarin kunst, wetenschap en filosofie op een ambitieuze wijze met elkaar in verband worden gebracht, in Athenaeum Boekhandel op het hoofdstedelijke Spui ten doop te houden. En dat is bijzonder, want Van der Heijden had eerder verklaard dat hij al in een vroeg stadium van zijn schrijfbesognes had besloten, ‘nooit in literaire jury's te gaan zitten, nooit exposities te openen en ook nooit - hoezeer ik de betreffende schrijver ook waardeerde - andermans boeken ten doop te houden.’ Voor vriend Klukhuhn maakte hij echter graag een uitzondering.

Stipt om half acht meldde ik mij in de boekhandel, waar ik direct een glas witte wijn in mijn hand kreeg gedrukt. Van Klukhuhn of Van der Heijden echter nog geen spoor. Na een kwartiertje kwam er een vrolijk gezelschap uit het zich op een spuugworp afstand bevindende café De Zwart richting Athenaeum zeilen, waaronder de sprekers van de avond. Maar toen brandde het speechspektakel dan ook goed los.

Arbeiderspers-directeur Ronald Dietz nam het voortouw en maakte niet zonder trots gewag van het feit dat hij als zakjapannende uitgever toch maar mooi tot de uitgave van een dergelijk prestigieus boek had besloten, ‘al was het alleen maar om de pretoogjes te kunnen zien die ik André Klukhuhn op die manier bezorg.’

Van der Heijden kwam er in zijn praatje rond voor uit dat hij een zwak had voor megalomane titels. Als voorbeelden noemde hij onder andere *Het Boek Van Het Violet En De Dood*, de roman die Gerard Reve misschien wel nooit zal schrijven, en Mulisch' *De compositie van de wereld*, later zelfs nog gevolgd door *De ontdekking van de hemel.* Van der Heijden vertelde dat hij zelf nog een tijdje heeft rondgelopen met het plan een boek te schrijven met als titel *De Grote Amerikaanse Roman van Nederland.* Een vriend maakte hem er op attent dat die titel nog beter zou zijn als die zou luiden: *De Grote Amerikaanse Roman van Nederland en Overzeese Gebiedsdelen.*

Hij ging verder kort in op de wetenschappelijke carrière van André Klukhuhn: ‘Hij heeft infraroodspectrofotometrisch onderzoek gedaan, hebt u dat dames en heren van de pers.’ En: ‘Klukhuhns onderzoek werd hem zo goed als onmogelijk gemaakt door de NAVO, die wel belang stelde in infrarooddetectiesystemen voor zelfdoelzoekende projectielen. Hebt u dat?’

Nadat ook André Klukhuhn nog enkele woorden had gesproken, vertrok het hele gezelschap weer richting De Zwart, waar het ongetwijfeld nog lang onrustig is gebleven. Zonder mij, overigens, want ik zat toen allang weer thuis gefascineerd in Klukhuhns inderdaad weliswaar veelomvattende, maar ook rijke boek te lezen.

[Nummer 231/232]

Voorwoord

Uitgevers zijn steevast op zoek naar nieuw literair talent, meestal met die ene, unieke bestseller in het achterhoofd. En soms zit er tussen de stapels manuscripten die op de bureaus van de redacteur belanden een manuscript dat er inhoudelijk en stilistisch uitspringt en het risico rechtvaardigt om het in boekvorm op de markt te brengen.

Wat wat maakt zo'n debuut tot een succes? Een goede kritiek, een uitgekiende pr-campagne? Hoe komt een criticus tot een oordeel over werk van een debuterend auteur en wat blijft er na een jaar van dat oordeel staan? En hoe gaat het verder met de literaire carrière van zo'n debutant?

In dit nummer komen critici, uitgevers en debutanten aan het woord over prijzen, generaties, stromingen, verkooptechnieken en *hypes.* Verder bevat dit nummer interviews met debutanten en besprekingen van in verschillend opzicht opvallende debuten, zoals de boeken van Nanne Tepper, Arie Storm, Arjan Witte, Marcel Maassen, Manon Uphoff en Hans Sahar.

Pieter de Nijs
Egodocumenten en rauwrealistisch proza
Debutanten en de generatie Nix

Nog niet zo heel erg lang geleden, zo begin jaren '80, klonk er uit kringen van literatuurcritici de roep om meer straatrumoer in de Nederlandse letteren. Vreemd dat er van al die maatschappelijke onrust niets in een fictionele vorm in de Nederlandse roman valt terug te vinden, zo klonk het. Het literaire antwoord op het studentenprotest, op de punkbeweging en de krakersrellen uit de jaren '80 is inmiddels afdoende gegeven met de romanreeks van A.F.Th. van der Heijden, *De tandeloze tijd*; in *De slag om de Blauwbrug* en met name in *Advocaat van de hanen* wist Van der Heijden een overtuigend beeld te schetsen van datgene wat de gemoederen van twintigers en dertigers in de jaren tachtig bezighield.

Bij het bekendmaken van de winnaar van de Publieksprijs - Van Dis voert het lijstje van de, volgens 'het grote publiek', vijftien meest populaire boeken van 1995 aan met *Indische Duinen*; Van der Heijden kwam met *Asbestemming* op de negende plek terecht - werd aangetekend dat de romans van Van der Heijden vooral populair zijn bij veertigers. Van Dis is favoriet bij vijftigers en zestigers, wat zonder twijfel te verklaren valt uit de manier waarop hij afrekent met de voor de Indische bevolkingsgroep frustrerende jaren in Nederland na de onafhankelijkheidsverklaring van Indonesië. Dat Van der Heijden populair is bij een jonger publiek is niet verwonderlijk. Mag *Asbestemming* dan een met *Indische duinen* vergelijkbaar soort afrekening zijn met de vader, in *Advocaat van de hanen* maakte van der Heijden, zoals hij het zelf ooit in een interview formuleerde, een 'sprong van de militante kraakbeweging van 1980 naar het cynische yuppendom van midden jaren tachtig'. En dat is een omslag die voor veel huidige veertigers herkenbaar is - veel van hen hebben die om het zo te zeggen aan den lijve ondervonden. De roman van Van der Heijden draait echter tegelijk om lust en plezier, om *hedonisme*; tegenover de sleur van het dagelijkse leven staat het opgaan in de roes, van alcohol, drugs, geweld én van het intense en bruisende leven van de grote stad (in *Advocaat van de hanen* is Amsterdam minstens evenzeer 'hoofdpersoon' als Quispel, of Kilian Noppen; het is daarmee een exemplarische 'grote-stadsroman' zoals er maar weinig zijn geschreven in de Nederlandse literatuur).

Inmiddels is met de kraakbeweging ook het yuppendom ter ziele - en daarmee is er, zo zou een cynicus opmerken, van straatrumoer in de Nederlandse letteren maar weinig over. Ware het niet dat zich ondertussen met veel kabaal een 'nieuwe generatie' schrijvers aandiende. In het kielzog van de Zwagerman van *Gimmick!* presenteerden zich de Nix-ers, onder aanvoering van Rob van Erkelens en Ronald Giphart. Met de oprichting van het tijdschrift Zoetermeer ontstond er tevens een heuse 'school'. Wat houdt de gemoederen van de jongeren van de jaren negentig zoal bezig? Is er in de romans van de Nixers sprake van nieuw straatrumoer, en van een frisse bries, dus, in grijs letterland? Ja, riep Em. Kummer in een zeer onderhoudend artikel met de belligerente titel 'Laat de Nixers tot mij komen' (in het Jaarboek Mekka 1995). Kummers vlammende betoog is niet zozeer een verdediging van de Nix-ers (naast Van Erkelens bespreekt hij onder meer Hermine Landvreugd en Joris Moens), maar eerder - en misschien wel voornamelijk - een aanval op 'de bestaande literaire

sulligheid', op een literatuur die te weinig leven uitstraalt en te academisch van toon is. Met Céline (maar ook Ferron) als voorbeeld verkettert Kummer literatuur waarin het om ideeën gaat, eerder dan om de manier van vertellen; om de stijl dus. 'Gelukkig', aldus Kummer, 'kwamen de Nixers'. 'De Nixers hebben genoeg van een academisch getinte literatuur die zich verbergt achter allerlei voorschriften en abstracties en die ver van hun leven staat [...]. Hun literatuur zal onbeschaamd, onbeschaafd, onveilig, verwarrend en provocerend zijn [...]. Geboren en getogen in een welvaartsstaat hebben die auteurs geen conflicten met

hun ouders gekend, grote idealen bestaan niet meer. Ze zijn volkomen vergroeid met de huidige mode-, pop-, tv- en reclamecultuur [...]. Ze houden zich bezig met zaken die actueel zijn en voor hen van belang: de stad, de kroeg, de verveling, de drugs, de muziek, het geweld, de criminaliteit, het racisme.' Wat Kummer aanspreekt, is dat de Nixers de behoefte voelen om 'op een directe manier over dingen te schrijven die jonge mensen bezighouden en waardoor ze een nieuw publiek aanspreken: de schooljeugd, de tv-kijkers, de popmuziekluisteraars'.

Herkenning is - zie Van der Heijden - voor de literatuur altijd een krachtige klantenbinder geweest: wie zichzelf, zijn leven, zijn opvattingen, in een roman herkent, is al snel geneigd aan die herkenning een waardeoordeel te koppelen. Maar dat gaat hopelijk niet ten koste van een kwaliteitscriterium. En aan schrijven over het eigen leven mankeert niks, mits dat goed gebeurt - zie Céline. De lezers van Giphart zullen zich ongetwijfeld kostelijk amuseren met de 'onbeschaamde' manier waarop hij schrijft over 'dingen die jonge mensen bezig houden'. Maar ík hoef dat gelukkig niet mooi of spannend te vinden.

Rode zeep en blauwe damp

Ondertussen lijkt de Nix-roman wel degelijk school te hebben gemaakt, tenminste wanneer je op de kritieken afgaat. De debuutromans van Arjan Witte (*Rode Zeep*) en Marcel Maassen (*Blauwe Damp*) werden door verschillende critici nadrukkelijk in de rij van Nix-geschriften geplaatst. *Rode Zeep* en *Blauwe Damp* delen, behalve de voorkeur voor een kleur in de titel (is dat - zie: *Blauwe maandagen* en *Blauw metaal* - een nieuwe trend?) nog enkele gegevens. Beide auteurs voeren hoofdpersonages van middelbare schoolleeftijd op, die zich voornamelijk buiten school, dat wil zeggen: op straat, in de disco of in de snackbar ophouden.

De ik-figuur uit de roman van Witte is een Atheneumleerling, die zich als 'intellectueel in de dop' ophoudt in 'semi-criminele' kringen, waarin 'types met verdwaasde SS-sympathieën' ronddwalen (NRC Handelsblad-recensent Hans den Hartog Jager). En daarmee heeft de 'rauwe debuutroman' van Witte veel weg van *Bor*, het debuut van Joris Moens, waarin eveneens sprake was van een middelbare schoolleerling, die zich met vrienden uit een heel ander milieu bezighield met kleine criminaliteit. Witte (de ik-figuur heeft dezelfde naam als de auteur) wordt door Coens, de leider van het semi-criminele groepje, gebruikt voor allerlei hand- en spandiensten. Coens houdt hem dan ook lang een hand boven het hoofd, maar uiteindelijk wordt hij door de groep toch uitgekotst. En Coens maakt duidelijk dat ook hij genoeg heeft van Witte: 'Flikker dan maar op, vuile kuthond!' Ook in *Blauwe Damp* is sprake van een vriendenkring, van geregelde bijeenkomsten in de patatkraam en van een band tussen jeugdvrienden die steeds losser wordt. Bij Maassen draait het verhaal om de driehoeksverhouding tussen de verteller, diens vriendinnetje en een vroeg overleden jeugdvriend; tezamen met nog een meisje vormden ze ooit een bandje en speelden ze *cover*-versies van de popgroep Teach-Inn.

Kummer noemde in het eerder aangehaalde artikel auteur Maassen in één (lange) adem met de Nixers Van Erkelens, Giphart, Moens, Landvreugd, Duyns, Laurier en Goossens; 'uit eigen beweging', preciseerde hij, want anders dan de dames en heren van Nix publiceerde Maassen niet in Zoetermeer, zoals bijvoorbeeld ook Paul Mennes

(*Tox* en *Soap*) officieel niet tot de Nix-groep hoort. Maar wat nu exact het Nix-gehalte van de romans van Maassen en Witte uitmaakt, is mij niet geheel duidelijk. Alleen al het doorklinken van een *song* als ‘Ding-a-dong’ zou iedere Nixer moeten alarmeren: die houdt het bij *house*, lijkt me, en bij een heel ander soort ‘coke’.

Grote mond

Maar wat is dat Nix-proza dan, dat je er auteurs zo mooi bij kunt tellen? Wanneer het gaat om een ongecompliceerde schets van een leven aan de zelfkant, in een ‘rauw-realistische omgeving’, dan kun je Hans Sahar (de ‘Haagse Marokkaan’, inderdaad) ook gemakkelijk bij de Nix-ers rekenen. En wanneer het gaat om het evoceren van het dynamische leven van hedendaagse (disco)jongeren, zou je er Serge van Duynhoven ook bij moeten tellen. Maar goed, die heeft zijn eigen groep en blad; of beter gezegd: had,

want dat blad, Milennium, is inmiddels, anders dan het plan was, ruim vóór 1999 opgeheven.

Dichters dansen niet van Van Duynhoven speelt in het Amsterdam van de vroege jaren '90; de hoofdpersonen zijn aankomende bevlogen (maar vooral *jonge*) dichters en kunstenaars die honger lijden en desondanks niet te beroerd zijn om een avondje stevig te *housen* op niet meer dan één oudbakken worstebroodje en een ‘pilletje’. Van Duynhovens boek heeft in toon en stijl veel weg van het ‘jongens-waren-wij’-proza van Maassen en Witte; de verschillen liggen hoogstens in de locatie (provincie tegenover grote stad) en milieu (patatkraam-*gang* versus disco-bende). Rob van Erkelens prees in zijn recensie in De Groene Amsterdammer Van Duynhoven als de eerste auteur die erin was geslaagd ‘om op een adequate en meeslepende manier de sfeer en de betekenis van de house neer te zetten en daarmee de jongerencultuur van de jaren negentig recht te doen door haar van binnenuit te beschrijven.’ En hij citeerde een passage om die bewering te staven: ‘Het duurde wel drie kwartier voor ik een lift-off kreeg. Een eerste tinteling, de aankondiging van de rush. Een gevoel alsof je zweefde. [...] Steeds weer werd ik naar het midden van de dansvloer toegetrokken, om me opnieuw en opnieuw te laden met het ritme. Het onstopbare ritme, het donkere, kloppende bloed waarmee we gevuld waren, iedereen, de meisjes die nieuwsgierig dichterbij kwamen, de jongens die hun duim opstaken [...] Het was een grote trein waar we allemaal op zaten, en die in denderende vaart door de nacht reed, door dat bloedrode, donkere kanaal, die ene ader in het universum waar wij toevallig in terecht waren gekomen en waarin we ons aan elkaar vastklemden, in razende vaart, met wapperende haren, krakende spieren, met ons zinderende vlees, ons schuddende achterste, ons bonkende hart.’ Oordeelt u zelf over de stijl van deze adembenemende ‘evocatie’. Maar ook Van Erkelens is niet blind voor de tekortkomingen van de roman: teveel uitweidingen, teveel beschrijvingen met hoog ‘toen-en-toen’ gehalte. En, zou ik eraan toevoegen, een op den duur

irriterend groepstoontje: ‘We waren met een man of tien, twintig. Jonge enthousiastelingen, kleine ridders en verschoppelingen van de kunst die vonden dat er dingen aan het veranderen waren en dat het tijd was voor nieuwe ideeën, een nieuwe groep, een nieuw blad. We waren allen zeer jong en hadden een grote mond en nog grotere plannen en dat was wat ons bijeenhield. We vonden dat er nog heel wat was om over te schrijven, om te proberen en om voor in te staan, en te oordelen naar alles wat er om ons heen gebeurde was dat ook zo. [...] We wilden ook een blad om ons werk en onze gedachtetjes en opvattingen in kwijt te kunnen, om in te schrijven wat we vonden en wat elders nooit

gepubliceerd zou worden. [...] De meesten van ons hadden misschien geen geld of diploma of werk, maar wel een stel hersens en het was beslist niet zo dat het ons allemaal niks kon schelen wat er om ons heen en in ons land en in Europa gebeurde - beslist niet.'

Voor die ideeën en 'gedachtetjes' én voor die betrokkenheid bij de wereld moet de lezer waarschijnlijk het blad 'Millenaar' aanschaffen, want in zijn roman komt Van Duynhoven niet verder dan het uit-ten-treure beschrijven van het tussen huiskamer en disco heen-en-weer-pendelen op zijn fiets UFO - die gestolen wordt -, van het opbakken van groentesnacks en diepvriespizza's (lekker artistiek) en van de treurige dichterlijke avondjes die door de dynamische redactie van Millenaar worden georganiseerd (van de producten van die dichters valt geen letter te lezen). *Dichters dansen niet* heet het boek, maar het gaat vooral over dansen; die titel had dus beter *Dansers dichten niet* kunnen luiden.

Nieuwe markt

Het échte straatleven is te vinden bij Hans Sahar. Met hem lijkt zich, naast de Nix-generatie, trouwens een nieuwe stroming af te tekenen: die van 'de allochtone schrijvers'. Verschillende uitgevers hebben inmiddels aangekondigd dat er literair werk van 'allochtone auteurs' aan zit te komen. Of het met de 'allochtone roman' wat wordt, staat nog te bezien. Sommige critici spreken wat het boek van Sahar betreft liever van *document humain* (A. Heumakers in de Volkskrant). En onlangs debuteerde Naima El Bezaz, maar haar werk kan, afgaande op de recensies, niet eens tot de literatuur worden gerekend; het werd zelfs 'een jeugdroman' genoemd (Jeroen Vullings in Vrij Nederland).

De *hype* rond 'de allochtone schrijver' lijkt voor een groot deel ontstaan door het ondubbelzinnig toespelen op het realiteitskarakter van het verhaal van hoofdpersoon Abi ('het opzienbarende debuut van een Haagse Marokkaan', heet het hijgerig op de buikband waar de uitgever het boek mee voorzag). In verhalen over jongeren aan de zelfkant zit blijkbaar geld. Onlangs verscheen er een boek van Ahmet Olgun (*Contouren van het Nederlandse ghetto*), dat ons eveneens verhalen over jeugdige zwervers, verslaafden, hoeren en bendeleden belooft.

Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat er in het geval van Sahar hetzelfde aan de hand is als met de 'egodocumenten' van de auteurs uit de 'Nix-school' (wat dat dan ook is) of met een blad als Hard Gras: het gaat om het aanboren van een nieuwe markt, die van jongeren namelijk, die blijkbaar slechts geïnteresseerd zijn in verhalen waarin de thematiek zich beperkt tot geweld, sex, muziek en onbekommerd vermaak. En daar is niet zoveel tegen, net zoals er niets tegen is dat een uitgever probeert om geld te verdienen. Maar waar het gaat om stijl - zie Kummer hierboven - daar haak ik af: in de verhalen van bovengenoemde debutanten vind ik niets terug van de onbeschaamdheid of onbeschaafdheid, van het provocerende, waar Kummer het over had; nergens tref ik iets aan van de tot literatuur omgevormde spreektaal van Céline of van het obsessief-hallucinerende proza waarmee Ferron verhaalt over morele en lichamelijke aftakeling.

Meisjesdagboek

Het hoog autobiografische gehalte van de verschillende debuten is opvallend. Het onderscheid tussen hoofdpersoon en auteur is in veel gevallen maar nauwelijks te maken, zoals blijkt uit de ego-documenten van, bijvoorbeeld, Sahar en Van Duijnhoven (die verschillende bekende dichters en tijdschriften in zijn boek voorzag van zeer doorzichtige pseudoniemen). In *Rode zeep* van Arjan Witte is, net als in sommige boeken van Giphart, zelfs sprake van een hoofdpersoon die dezelfde naam heeft als de auteur. *Rode zeep* is dan ook grotendeels autobiografisch, zegt Witte zelf: 'Ik heb mezelf niet anders gemaakt dan ik was, een Jan Boerenlul die toe staat te kijken [...].'

Waar we het tot hier toe vooral over 'jongens-' of 'vriendenboeken' hebben gehad, daar signaleerde Antoine Verbij in De Groene Amsterdammer een ànder genre ego-documenten. In zijn bespreking van *Ave Verum corpus* van Désanne van Brederode situeerde hij de debuterende schrijfster in een rijtje succesvolle vrouwelijke auteurs: 'Het dreigt zo langzamerhand een heus literair genre te worden: het tot roman omgewerkte meisjesdagboek. Connie Pal-

men, Josien Laurier, Hendrickje Spoor en nu dan Désanne van Brederode zijn erin geslaagd uitgevers te vinden voor proza waarvan toon en thema het “Lief dagboek” nog maar nauwelijks zijn ontgroeid’.

Verbij rekent het debuut van Van Brederode tot de ‘bekentenisliteratuur’; in het geval van de aangehaalde vrouwelijke auteurs gaat het om een variant van de ontwikkelings-of Bildungsroman, waarin de vrouwelijke hoofdpersoon verslag doet het groeiproces ‘van bakvis tot zelfbewuste dame’, een groeiproces waarin *en-passant* uitbundig aandacht wordt besteed aan de verschillende mannen die de heldin de jaren door helpen.

Familieroman

In de autobiografische zedenschetsen van Witte, Maassen, Sahar en Van Duijnhoven is de verhouding van de ik-figuur tot zijn familie ondergeschikt aan die tot zijn directe omgeving (vriendenkring of al dan niet crimineel milieu). Maar daarmee is de traditioneel-Nederlandse ‘familieroman’ nog niet uit de Nederlandse literatuur verdwenen. Arjan Peters signaleert - elders in dit nummer - echter wel degelijk een verschil: schreef de oudere generatie (Peters noemt Van der Heijden, Van Dis en Matsier) over een ouder-kind problematiek, bij de nieuwelingen (‘goede schrijvers als Tepper, Artus en Scholten’, aldus Peters) gaat het over de familieverhoudingen in een ‘gebroken’ gezin. In de romans van Nanne Tepper (*De eeuwige jachtvelden*) en Russel Artuss (*Zonder wijzers*) is sprake van gezinnen waarin niet alleen de spanningen tussen ouders en kinderen, maar ook die tussen kinderen onderling wordt uitgespeeld. De roman van Tepper draait om een incestueuze verhouding tussen broer en zus. Eenzelfde verhouding speelt een belangrijke rol in het debuut van Christine Otten, *Blauw Metaal.* Daarmee lijkt - cynisch gesproken - de aandacht van pers en praatprogramma's voor een van de laatste taboes ook in de literatuur vertaald. Het verschil tussen beide romans is ondertussen groter dan de overeenkomst. Tepper weet de onontkoombare aantrekkingskracht tussen broer en zus bijna voelbaar te maken en goochelt daarbij vernuftig met stijl en perspectief. Bij Otten daarentegen blijft het bij wat vage opmerkingenin de trant van: ‘Johnny en ik begrepen iets wat niemand anders kon begrijpen.’

Alles beter dan Nix?

Nix lijkt zo langzamerhand maatstaf geworden voor het proza van jongere auteurs. Over *Blauw metaal* merkte Jeroen Vullings in Vrij Nederland op: ‘Bij een Nederlandse roman in de ik-vorm die zich afspeelt in de jaren zeventig, over een jeugd, popmuziek en “de eerste keer”, zal de associatie inmiddels wel zijn: Generatie Nix.’ Ottens boek heeft echter, zoals Vullings in zijn bespreking duidelijk maakt, niets uit te staan met ‘het onsuggestieve rauw-realisme van Nix’. Duidt het feit dat de ‘generatie Nix’ er zelfs bijgehaald wordt wanneer een boek *niet* ‘rauw-realistisch’ en ‘onsuggestief’ is op het grote belang van Nix? Of betreft het hier een negatieve maatstaf: alles is beter

dan Nix? Een ding is zeker: met Nix is wederom het generatie-idee de literatuur binnen geslopen, het idee namelijk dat kwalificaties als ‘jong’ en ‘nieuw’ iets te maken hebben met kwaliteit. Voor sommige auteurs heeft dat blijkbaar tot het idee geleid dat ‘rauwrealistisch’ schrijven over jongeren voorwaarde is voor succes. En dan zijn er uiteraard uitgevers die hebben willen meeliften op die Nix-golf. Maar het idee dat mét een nieuwe generatie ook een nieuwe school opkomt met een eigen, nieuw geluid en stijl berust uiteraard op een misverstand. Ook al lijkt er van dichtbij sprake van een ‘school’, hoe verder weg, hoe duidelijker de haarscheuren in zo'n concept zich openbaren.

De beide Nixers-van-het-eerste-uur, Van Erkelens en Giphart, lijken zich daar op het ogenblik allebei even goed van bewust; beiden lijken hard te verlangen naar het einde van het ‘Nix-tijdperk’ dat feitelijk nooit werkelijk een begin heeft gekend, behalve in de media.

Het boek van Tepper wordt alom geprezen als een van de beste debuten van het afgelopen jaar. Maar dat heeft minder te maken met het onderwerp waar Tepper over schrijft, dan met de manier waaróp hij schrijft. Desondanks blijft het merkwaardig dat debutanten blijkbaar nog steeds een voorkeur hebben voor het navertellen van autobiografisch getinte jeugdherinneringen. Heeft dat iets te maken met de babbelcultuur van RTL en Endemol, met die einde-

loze kletsprogramma's waarin de burenroddel is uitgegroeid tot massa-entertainment? Er is niets tegen (semi-)realistische verhalen over familie en vrienden, over drugs, sex, en de zoektocht naar plezier om te ontkomen aan de verveling van alledag. Maar er is alles tegen literatuur die zich wat dat betreft beperkt tot de fantasieloze beschrijving. Kortom: waar blijven de verhalen waarin een debutant nu eens niet terugvalt op eigen ervaringen, maar zijn literaire verbeelding ongeremd aan het werk zet, zoals eerder auteurs als, om er maar een paar te noemen, Atte Jongstra, Tonnus Oosterhoff en Dirk van Weelden dat deden?

Josje Kraamer en Arie Storm
Bevindt de nieuwe Nabokov zich al onder ons?
Recensenten, uitgevers en debutanten over debuten

Voor de rubriek ‘Toets der kritiek’ las Maarten 't Hart in Hollands Maandblad (nr. 11, 1995) verschillende besprekingen die volgden op de debuutroman *De eeuwige jachtvelden* van Nanne Tepper. Teppers debuut werd door de dames en heren critici buitengewoon goed ontvangen. Maarten 't Hart concludeert - enigszins verrassend na al dit enthousiasme - dat het boek vermoedelijk ‘akelige aanstellerij’ is. Nadat hij zelf de roman heeft gelezen, erkent hij dat het met die aanstellerij meevalt. Wél brengt hij de bejubelde kwaliteit van *De eeuwige jachtvelden* terug tot reëler proporties: ‘Het eerste deel is boeiend, het tweede deel heel redelijk. De brieven lijken mij hoogdravend gebral en het slotdeel leest als een weinig gespierde Ivo Michiels-pastiche.’ 't Hart besluit met de opmerking dat Tepper beslist geen Nabokov of Reve is, zoals door sommige recensenten wel is gesuggereerd.

Zijn recensenten geneigd debuten milder te bespreken dan boeken van al gevestigde auteurs? Worden ze overspoeld door de spectaculaire aanwas van boeken van debuterende schrijvers? Laten recensenten zich beïnvloeden door de uitgevers, die het ene na het andere fantastische, opmerkelijke, vernieuwende en briljante debuut op de markt brengen? Is er bij de debuterende schrijvers een bepaalde tendens te bespeuren? Een telefonische rondgang langs verschillende critici.

Giphart-klonen

‘Hoe meer hoe beter,’ is Jeroen Vullings' (Vrij Nederland) houding tegenover debuten. ‘Ieder debuut is een belofte. Helaas wordt die zelden ingelost, maar de spanning vooraf blijft, zeker bij debutanten die een bezieldere literatuur willen stellen tegen die van hun voorgangers. Sommigen lukt dat ook nog.’ Als voorbeelden van geslaagde debuten van de laatste tijd noemt Vullings vooral *De bouwmeester* van Edzard Mik, *Blauw metaal* van Christine Otten, *Zonder wijzers* van Russell Artus en ‘met enige reserve’ Nanne Teppers *De eeuwige jachtvelden*, ‘al had dit laatste boek wel wat beter geëdit kunnen worden.’ Als ander aanstormend talent van het afgelopen jaar beschouwt hij Jaap Scholten en Paul Mennes.

Vullings gooit door uitgevers verstrekt informatiemateriaal - ‘zoals die rare persmappen van De Arbeiderspers’ - meteen weg. ‘Bij een boek van een gearriveerde schrijver weet je daarentegen ongeveer wat je kunt verwachten. Dit kan een voordeel zijn bij de bespreking. De leeservaring kan gemeten worden aan de vorige. Je bent dan al bekend met een specifiek literair universum en daarop ingesteld. Door een nieuw boek van een bekende auteur kan het zicht erop scherper worden. Maar als de vorige boeken van die auteur beroerd waren, heb ik bijzonder weinig lust om een nieuw probeersel van zo iemand open te slaan.’

Vullings' visie op het debuten-aanbod? ‘Ik heb de indruk dat de uitgeverij nog een heel behoorlijke zeef is tegen de eeuwige stroom levens- en lijdensverhalen. De laatste paar jaar heb ik ook veel Giphart-klonen onder ogen gehad en andere stilistisch onbeholpen boeken die door de media-aandacht voor Nix van uitgevers een kansje kregen. Verder zou er een standbeeld opgericht moeten worden voor de onbekende

journalist die nog geen literair werk heeft gepubliceerd.' Vullings besluit positief: 'Goede debuten onttrekken zich doorgaans aan een dergelijke categorisering.'

Teiltje

'Ik stel me niet harder op als ik een debuut bespreek,' zegt Arjan Peters (de Volkskrant), 'maar ook niet omgekeerd. Ik behandel iedereen even hard. Ja, mijn recensies worden vaak als erg onaangenaam ervaren. Ik wil misschien wel anders, maar soms is een boek zo evident slecht dat ik niet anders kán.'

Is het een voor- of een nadeel dat een debutant nog helemaal onbekend is? Anders gezegd: speelt bij bijvoorbeeld Mulisch het enorme oeuvre dat die man al op zijn naam heeft staan bij de beoordeling van een nieuwe roman van hem een rol?

'Valt een nieuw boek van een bekend auteur wat minder uit dan het vorige, dan ben ik wel geneigd te zeggen dat dit weliswaar iets slechter is, maar dat we nog even op het volgende boek moeten wachten. Maar let wel, ik heb het hier over neigingen, dat wil dus nog niet zeggen dat die voorgenomen voorzichtigheid ook in het uiteindelijke artikel terug te vinden is.'

Ben je weleens benaderd door uitgevers die je op de een of andere manier probeerden om te kopen?

'Ha! Nee, dat heb ik nog nooit meegemaakt. Terwijl ik altijd roep dat ik omkoopbaar ben. Ik doe dus blijkbaar toch iets verkeerd. Er wordt weleens gezegd dat ze een briefje van honderd in het boek hebben gestopt, maar dat is helaas altijd een grap.'

Krijg je weleens telefoontjes of brieven van auteurs die zich door jou onheus bejegend voelen?

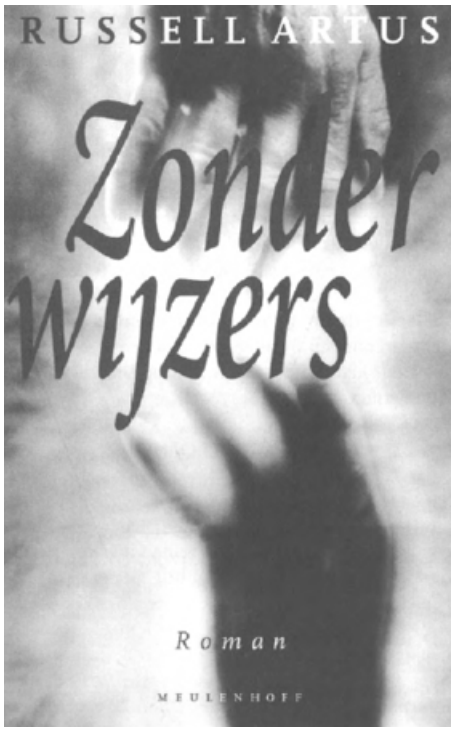
'Telefoontjes nooit. En brieven? Van debutanten heb ik nog nooit een brief ontvangen, van al gevestigde auteurs wel. Mijn bespreking van het debuut van Désanne van Brederode sloot ik af met de opmerking: Mag ik een teiltje? Zij reageerde daar in een interview op door te zeggen dat ze een teiltje voor me had gekocht en dat ze had overwogen het naar me toe te sturen. Maar ik heb nooit wat ontvangen. Dat is jammer, want ik heb thuis een heel oud teiltje en dat is wel aan vervanging toe.'

Signaleer je bij de nieuwste lichting debuten een bepaalde tendens?

'Ik ben toevallig bezig aan een essay hierover voor het literaire tijdschrift Optima en ik zie wel een bepaalde richting waarin het uitgaat. Russell Artus, Jaap Scholten en Nanne Tepper, alle drie goede schrijvers, verschillen duidelijk van de generatie voor hen. Díe generatie, ik denk daarbij aan Van Dis, Van der Heijden en Matsier, houdt zich bezig met de meer traditionele vader-zoon-problematiek. De jongere schrijvers beginnen vaak al meteen met een gebroken gezin. De vader is snel verdwenen, of de moeder; de sociaal-culturele samenstelling van de gezinnen in het werk van Artus, Scholten en Tepper is heel anders dan die bij hun voorgangers. Dat levert een duidelijk andere literatuur op. Niet zo gericht tegen de dynastie.'

Nederlandse *bratpack*

Ronald Giphart (Het Parool) vindt het prachtig dat er zoveel boeken van nieuwe schrijvers verschijnen: 'Als er in een stad veel goede restaurants zijn, dan ga ik toch ook niet klagen als er nog eens twintig nieuwe bij komen. Des te meer keuze. Maar niet alles wat nieuw is, vind ik goed. Ik lijd noch aan novofobie, noch aan novomanie.'



Over zijn recensiepraktijk merkt hij op: ‘Recensenten zijn geen heiligen. Als ik met mijn verkeerde been uit bed ben gestapt en ik vind een boek toch al niet zo goed, dan is de kans groot dat ik het slechter bespreek dan als ik in een meer welwillende bui ben. Dat kan

voor een schrijver helemaal verkeerd uitpakken. Neem nou mijn bespreking van *Begrafenis van de sardine* van Hans Dekkers. Ik was die dag vreselijk chagrijnig en moest toen ook nog eens dat boek bespreken. Ja, die roman heb ik toen ontzettend afgezeken. Andersom kan ook: dat ik té enthousiast ben. Ik laat me soms meeslepen door het stuk dat ik aan het schrijven ben. Dan verdwijnt het boek wat naar de achtergrond. Wat ik maar wil zeggen is: geloof nóóit een recensent.'

Van omkopingspraktijken door uitgevers heeft hij nooit wat gemerkt: 'Ik ontvang graag cadeautjes. Maar ik geloof niet dat ik daardoor te beïnvloeden ben. Als een uitgever tegen mij zegt: Dit boek moet je lezen, dat is fantastisch - dan denk ik: Hoho, dat maak ik zelf wel uit. Toen ik nog maar net recensent was, dacht ik trouwens dat ik nooit aan vriendjespolitiek zou doen. Maar dat is dus ook niet zo. Toen *De lokroep van de mossel* van Jerry Goossens, een bekende van mij en een aardige jongen, nergens werd besproken, stapte ik op Matthijs van Nieuwkerk, chef kunst van Het Parool, af en zei dat ik het graag wilde bespreken, maar dat ik die jongen kende. Matthijs zei toen dat hem dat helemaal niks kon schelen. En of ik dacht dat Robert Anker al die lui van Querido - Gerrit Krol, Willem Brakman - niet kende. Ik heb Goossens toen erg enthousiast besproken.'

Russell Artus *Zonder wijzers*

> ***Zonder wijzers* van Russell Artus (1969) is een technisch knap vertelde familieroman. Met veel perspectiefwisselingen wordt de geschiedenis van het gezin Qureshi uit de doeken gedaan. Knap zijn de verrassingen die Artus in zijn boek heeft gestopt: de lezer wordt regelmatig op het verkeerde been gezet. Persoonsverwisselingen, zusters die elkaar afwisselend liefhebben en haten, de worsteling van een jongeman met zijn (vermeende) homoseksualiteit, geslachtsziekten, zelfmoord: weinig blijft in deze roman onbesproken. Rob Schouten schreef in Trouw (1-12-1995): 'Hoofdzaak is dat Russell Artus met *Zonder wijzers* een debuutbundel heeft geschreven die van fantasie en artistiek vernuft getuigt. De familiegeheimen, roezen, obsessies, seksuele en culturele dubbelzinnigheden waar het om gaat hebben ook steeds een extra dimensie. Ze zijn vertegenwoordigers van een grotere, wezenlijke onbestemdheid (waarnaar de titel óók lijkt te verwijzen), een onbestemdheid waarin de schrijver niet gemakkelijk ironisch onderuit is gaan zitten maar die hij op een intrigerende manier literair heeft vormgegeven.'**

[Vervolg Nederlandse bratpack]

Giphart is niet alleen recensent, maar vooral ook zelf schrijver. 'Mijn eerste boek, *Ik ook van jou* (1992), is redelijk welwillend besproken. Pas bij het tweede boek

(*Giph*, 1993) kreeg ik ze allemaal over me heen. Ik geloof overigens niet in de komplottheorie dat oudere recensenten jonge schrijvers proberen tegen te werken. Trouw-recensent Tom van Deel was zo'n beetje de enige die *Ik ook van jou* negatief besprak, omdat hij er zelf in voorkwam, wat hij overigens niet in zijn artikel erbij schreef. Ik vind het schandalig zoals hij zijn persoonlijk misnoegen in die recensie uitleefde. Hij heeft ook zelf een keer geprobeerd scheppend proza te schrijven. Daar bakte hij niets van.'

Vind je het trouwens een gelukkige combinatie: recensent én schrijver?

Giphart: 'Nou, ik heb een keer in de bundel *Sterke verhalen. Verzonnen reizen* een verhaal gelezen van Arjan Peters, die ik toch als de beste criticus van Nederland beschouw, en dat was bedroevend. Ik vind niet dat hij zijn geloofwaardigheid zo moet kapotmaken. Maar die combinatie schrijver/recensent hoeft niet per se fout uit te pakken. Bij Het Parool bestaat de traditie dat schrijvers, en dus niet beroepscritici, boeken recenseren: Robert Anker, Rogi Wieg. Dat heeft tot gevolg dat er in die krant meestal goed geschreven, leesbare stukken staan. Beroepsrecensenten houden vaak van die slagen om de arm. Zo van: als ik iets goeds opmerk, moet ik ook iets fouts opmerken. Schrijvers zijn meer losdenkende geesten.'

Zie je een tendens in de boeken die verschijnen van de hand van jonge of debuterende schrijvers?

Giphart: 'Er verschijnen de laatste tijd redelijk

wat boeken die ik in Het Parool als Nederlandse *bratpack* heb bestempeld: Jaap Scholten, Paul Mennes, Marcel Maassen, Arnon Grunberg, Jerry Goossens. Dat juich ik erg toe. Wat ik onleesbaar vind is *Zonder wijzers* van Russell Artus. Dat is afgewezen door De Arbeiderspers, nou ja, dan moet je het wel heel bont maken. Arjan Peters schreef in de Volkskrant iets in de trant van dat je oogkleppen op moest hebben om niet te zien dat dat boek goed is. Nou, dan heb ik maar oogkleppen op. Ik heb het overigens niet besproken. Na de affaire-Dekkers sta ik niet meer zo te springen om boeken helemaal af te kraken. Om die reden heb ik het nieuwe boek van Frank Starik teruggegeven aan de krant. Dat boek vind ik waardeloos, maar ik bespreek liever iets dat ik wel goed vind.'

Hoe groot denk je dat je invloed is als recensent?

'Ik was een keertje ergens uitgenodigd voor een voorleesbeurt in een boekhandel. Toen had ik net Soap van Paul Mennes lovend besproken. Die boek- handelaar zei tegen me dat als ik nog eens zoiets van plan was, ik dat beter even van tevoren bij hem kon melden. Dan konden ze wat extra exemplaren inslaan. Maar zo werkt het dus niet. Over *Blauwe maandagen* van Arnon Grunberg was ik ook enorm enthousiast. Ik vergeleek het met *De Avonden.* Ik zei tegen Vic van de Reijt, hoofdredacteur bij Nijgh & Van Ditmar, dat ik het zo'n goed boek vond. Vic ging toen met vakantie en vroeg aan mij of ik alvast een uitdraai van mijn recensie, die nog in Het Parool moest verschijnen, naar hem toe wilde faxen. Die fax heeft Vic toen voorgelezen op de presentatie van *Blauwe maandagen* in Athenaeum Boekhandel. Ik voelde me toen wel genaaid, want dat stuk moest dus nog in de krant komen. Het is een flinke aanvaring geworden, waar ook Matthijs van Nieuwkerk zich nog mee heeft bemoeid. Bij die presentatie was trouwens een redacteur aanwezig van het televisieprogramma Sonja. Grunberg kon daar toen meteen in verschijnen en *Blauwe maandagen* is een hit geworden.'

Winschoter courant

Willem Kuipers - die zichzelf in Mekka (jaarboek voor lezers) 1995 omschreef als 'de enige in Nederland, die (voor mijn rubriek ISBN in de Volkskrant) álles leest' - relativeert deze veellezerij nu enigszins: 'Nee, alles, dat red ik niet, dat is godsonmogelijk. Maar wat er aan Nederlands proza verschijnt en er serieus uitziet, probeer ik wel allemaal te lezen. Of ik signaleer het in mijn rubriek en lees het dan later als het wat rustiger is. Ik houd het allemaal bij, als een schoolmeester wil ik in de gaten houden of de klas het goed doet. Ik vind dat ook geen opgave. Ik lees erg graag. Bovendien is het verslavend. Je moet daarbij weten dat het voor mij een verschrikkelijke inhaalmanoeuvre is. Een paar jaar geleden was ik chef kunstredactie bij de Volkskrant en hield mij de hele dag bezig met declaraties en zo. Als ik dan doodmoe thuiskwam, probeerde ik nog een boek te lezen.'

Kuipers is tegenwoordig veel gelukkiger?

'Ja.'

En hij vindt dus ook niet dat er te veel debuten verschijnen?

‘Te veel, te weinig: dat zijn van die termen... Nee, ik vind niet dat er te veel debuten verschijnen. Misschien als er elke dag een debuut zou verschijnen, dat we dan een grens zouden bereiken. Maar zover zijn we nog lang niet.’

Bespreekt hij debuten milder dan boeken van auteurs die al bekend zijn?

‘Nee. Het aardige van debuten schuilt natuurlijk in het nieuwe. Hoe zei Perec dat ook alweer in zijn prachtige dagboeknotities? Tegenover een debuut sta je met blote handen, je bent als het ware naakt, je kunt niet terugvallen op voorkennis. Wat het des te moeilijker maakt, en misschien ook wel interessanter, om zo'n werk te beoordelen. Debuten dwingen je heel goed bij jezelf te rade te gaan op welke gronden je een literair werk beoordeelt. Ik kom dan bijna altijd uit bij de stijl. Wat je daarvan vindt, is natuurlijk allemaal erg subjectief, maar uiteindelijk gaat het om de stijl.’

Van omkooppogingen door uitgeverijen heeft ook Willem Kuipers nog nooit wat gemerkt: ‘Wel is het zo dat boeken soms heel snorkend in het licht worden gegeven. Of dat er op de flaptekst al een idioot waardeoordeel staat, dat er wordt beweerd dat we hier met een meesterwerk te maken hebben of iets dergelijks. Dat pakt volgens mij averechts uit. Dat maken we zelf wel uit, denken de meeste lezers dan.’

Met de invloed die hij heeft als recensent houdt hij zich niet bezig: ‘Daar kan ik niet aan beginnen. Ik

merk wel dat het weleens omgekeerd kan uitpakken. Dat ik in de ISBN-rubriek schrijf dat iets prachtig is en dat lezers dat kan irriteren. Daarom probeer ik altijd informatie te geven en probeer ik argumenten te leveren bij een waardeoordeel. Maar, en hier zie je wel een invloed van het geld, als de belangrijke kranten - en dat zijn dus NRC Handelsblad, de Volkskrant en Vrij Nederland - terecht een negatief oordeel over een boek vellen, dan zie je vaak een week later dat de uitgeverij groot adverteert met quotes uit de Winschoter Courant. Daar is niks tegen opgewassen. Dan wordt geld tegenover een eerlijke invloed geplaatst.'

Willem Kuipers benadrukt dat hij niet schrijft met de bedoeling de verkoop van een boek te stimuleren: 'Ik ben niet geïnteresseerd in aantallen. Ik houd bijvoorbeeld absoluut niet van de manier waarop in *Ik heb al een boek* (een televisieprogramma van de KRO) wordt geprobeerd boeken aan de man te brengen. En al die Toptienen, AKO-prijzen... ik vind dat weerzinwekkend. Natuurlijk zijn uitgeverijen om te overleven misschien wel tot op zekere hoogte gedwongen mee te doen, maar wat mij betreft mag het allemaal worden afgeschaft. Literatuur plaatst zich door al die kermis in de massacultuur en verwordt tot een soort marktwaar.'

Ziet Willem Kuipers een bepaalde tendens bij de debuten die verschijnen, een trend?

'Om dat te kunnen zeggen, zou ik wat meer tijd moeten hebben om dat eens goed te bekijken. Dan moet ik die boeken er weer bij pakken. Je hebt nu wel zo'n golfje - Tepper, Artus - waarin het gezin en het persoonlijke leven, maar dan wel op een rare manier binnenstebuiten gekeerd, centraal staan. Maar dat is toch slechts buitenkant. Literatuur is nooit eendimensionaal of eenduidig. Bij literatuur kun je nooit zo heel makkelijk zeggen waar het over gaat. Ik zou wensen dat jonge schrijvers meer internationale literatuur en filosofie lazen en zich meer met stijl bezighielden. Ze zijn soms wellicht wat weinig kritisch. Als de taal in het boek wel lekker loopt, vinden ze het meestal wel goed. Overigens vind ik het niveau van de debutanten de laatste jaren over het algemeen gesproken vrij hoog. Harry Mulisch heeft ooit gezegd dat er per generatie maar één echte schrijver opstaat. En als je dan ziet dat er per jaar zo'n drie of vier goede debuten verschijnen, dan vind ik dat nog niet zo slecht. Maar op een debuut moet natuurlijk wel een tweede boek volgen. En ik houd dat allemaal in de gaten.'

Edzard Mik *De Bouwmeester*

In de debuutroman *De bouwmeester* van Edzard Mik (1960) krijgt de architect Felix Schrader via zijn broer Dick de eervolle opdracht om voor een Japanse firma een bijzonder gebouw neer te zetten in een grote stad ergens in Azië. De opdracht neemt binnen de kortste keren vreemde vormen aan. 'We willen de stad een gebouw schenken, een gebouw zonder functie dat er is voor zichzelf en voor de stad en voor niets anders, en dat jij met je persoonlijke inzet voor onze firma ontwerpt,' laat broer Dick weten. Aanvankelijk lijkt op architectonisch gebied alles mogelijk. Maar dat blijkt tegen te vallen als blijkt dat het bestaande gebouw niet mag worden afgebroken om plaats te maken voor iets nieuws, maar dat er slechts mag worden verbouwd. En zelfs

dat gaat nog iets te ver in de ogen van de opdrachtgevers, zodat Felix op een gegeven moment verzucht: 'Ik breng het magazijn weer in de oude staat en doe verder niets.'
Edzard Mik maakt voor het vertellen van zijn verhaal gebruik van een speciale techniek. De gedachten van hoofdfiguur Felix Schrader komt de lezer nauwelijks te weten: Felix functioneert als een camera waardoor gekeken wordt. De lezer ziet, hoort en voelt wat Felix ziet, hoort en voelt, en wordt op die manier ondergedompeld in een avontuur waarin allerlei uitersten - Europa en Azië, orde en chaos, dood en leven, volwassenheid en jeugd - tegen elkaar worden uitgespeeld. Op het eind is de uitslag onbeslist. Het enige dat zekerheid verschaft is die merkwaardige opdracht waar Felix én de lezer zich aan vast proberen te klampen.

Tranen in de herfst

De verhalen over de enorme hoeveelheden manuscripten die ongevraagd naar uitgevers worden toegestuurd, zijn bekend. Erik Menkveld van De Bezige Bij zei in een special over schrijven en debuteren in Parmentier (1990, nummer 4): ‘We krijgen dagelijks ongevraagd een stapel manuscripten die we op gezette tijden doorlezen. Daar zit nooit veel bij. Per jaar krijgen we zo'n vijfhonderd manuscripten op die manier binnen en daarvan wordt er gemiddeld één uitgegeven.’

Hoe zit het tegenwoordig, vijf jaar later, en dan vooral bij de wat kleinere uitgeverijen? Wordt bijvoorbeeld Joost Nijsen - die, na eerst directeur te zijn geweest bij Nijgh & Van Ditmar, door uitgeverij Balans werd aangetrokken om de tak Nederlandse fictie eens goed op poten te zetten - al overspoeld door manuscripten van mensen die in zijn fonds willen debuteren?

Nijsen: ‘Ik ben dat hier geleidelijk aan aan het opzetten en word nog niet, zoals ik dat wel van Nijgh & Van Ditmar ken, overspoeld door wanhopige mensen die in grote stapels hun manuscripten opsturen. Gelukkig niet, zou ik bijna zeggen, want 99 procent van die dingen is onpublikabel, terwijl het wel heel veel werk is om het allemaal door te nemen. Overigens vind ik het wel goed als er veel spontaan wordt ingestuurd. Het is een soort thermometer voor je imago. Het feit dat wij Giphart uitgeven, die met mij is meegekomen van Nijgh & Van Ditmar, zorgde wel voor een stroompje Giphart-imitatoren. Misschien dat zijn werk door aankomende schrijvers zo vaak wordt geïmiteerd omdat het zo eenvoudig lijkt, wat het niet is. Daarin schuilt juist het geraffineerde.’

Met Manon Uphoff en haar verhalenbundel *Begeerte* heeft Nijsen een succesvolle debutant. Hoe is hij aan haar gekomen?

Nijsen: ‘Door de publikatie van een van haar verhalen in De Tweede Ronde. Dat verhaal, dat ook in de bundel is opgenomen, heet “Poep”. Daarop viel meteen mijn oog, juist door het weerzinwekkende van die titel. Zo'n nevenfactor als een opvallende titel is heel belangrijk. Als het verhaal “Tranen in de herfst” had geheten, had ik het vermoedelijk niet eens gelezen. Maar dit ging ik dus wel lezen en ik vond het fantastisch. Toen ik ook nog hoorde van twee andere mensen dat ze er enthousiast over waren, heb ik meteen via de redactie van De Tweede Ronde contact met haar gezocht. Ze bleek het merendeel van de tien verhalen die uiteindelijk in de bundel zijn terechtgekomen al af te hebben. Ik was niks te vroeg, want er bleken nog drie andere kapers op de loer te liggen. Ja, ik ben heel blij met haar. Ik vind haar een echt talent. Ik heb een visioen dat we met haar prijzen gaan winnen. Ze speelt heel knap een spel met de lezer. Ze is nu met een roman bezig. Dat wordt ook heel goed.’ Heb je nog iets bijzonders gedaan om die verhalenbundel onder de aandacht te brengen van de recensenten?

Nijsen: ‘Als je al te hoog van de toren blaast, loop je het gevaar dat je de critici irriteert. Je moet boeken niet al te hyperig brengen. Voor dat verhaal “Poep” - en ook voor een ander verhaal van haar dat in De Tweede Ronde is gepubliceerd - ontving ze allerlei positieve opmerkingen in de tijdschriftenrubrieken van kranten. Dat is mooi meegenomen. In Amerika betalen ze aan een beroemde schrijver een kapitaal voor een quote, en die quotes kregen wij op die manier dus gratis. Ik heb ze opgenomen in een begeleidende brief die bij de recensie-exemplaren werd

meegestuurd. Wat ik verder doe is: ik praat veel over zo'n boek. En dan vooral in het literaire circuit. Dat moet je altijd doen als uitgever.'

Hoeveel exemplaren moet je verkopen van een debuut om er als uitgever een beetje uit te springen? Nijsen: 'Een eerste druk van een debuut wordt uitgegeven in een oplage van gemiddeld zo'n tweeduizend. Meestal verkoop je er niet meer dan zo'n zevenhonderd van. Dan heb je niets verdiend, maar het ergste leed is wel geleden. Bij een debuut doe je het als uitgever ook niet echt voor de verkoop. Ik probeer zo'n gaaf mogelijke stal van auteurs te kweken.'

Achter in het alfabet

Ook Oscar van Gelderen van de nieuwe uitgeverij Vassallucci wordt nog niet overspoeld door manuscripten.

Van Gelderen: 'God zij dank niet, nee. Gelukkig zitten we met Vassallucci ergens achter in het alfabet. Toen ik nog bij Arena zat, kreeg ik wel die stapels manuscripten binnen. Mensen keken in het telefoonboek,

pikten de eerste uitgeverij uit die ze zagen en kwamen dan bij Arena uit. Aankomende schrijvers die voor Vassallucci kiezen, kiezen bewuster. We geven binnenkort een dichtbundel uit van Jos Versteegen. Die bood zichzelf aan. Die koos echt voor óns. Voor jonge of onbekende schrijvers is het ook een voordeel om door ons of bij een andere minder grote uitgeverij te worden uitgegeven. We kunnen ze veel meer aandacht geven. We hoeven bij de boekhandel niet eerst onze Mulischen en De Moors aan te prijzen om daarna nog eens aan te komen met een debutant. Wij kunnen zo'n titel veel beter pushen dan een grote uitgeverij.'

Benaderen jullie de pers nog op een speciale wijze? 'We nodigen iedereen uit om te komen praten en iedereen komt ook, behalve Carel Peeters en Diny Schouten. Maar dat vinden we helemaal niet erg.' Heb je bij Arena weleens iets afgewezen waar je nu spijt van hebt?

'Wat wij afwezen, kwam later altijd bij Veen uit. Heel merkwaardig was dat. Maar spijt? Nee. Russell Artus heb ik ook nog afgewezen. In 1993. Het is natuurlijk een kwestie van smaak, maar ik snapte geen reet van dat boek.'

Het ontvangt nu wel lovende kritieken.

'Nou en? Ook na het lezen van al die recensies begrijp ik nog steeds niet waar dat boek over gaat.'

Hoe kom je tot je keuze om iets wel of niet uit te geven?

'Vanzelfsprekend kijk ik allereerst naar het materiaal. Of het goed is of niet. Verder vind ik het belangrijk dat ik een prettig persoonlijk contact kan hebben met een auteur. Of je met hem of haar kunt praten.'

In jullie voorjaarsaanbieding zit ook de roman *Bruiloft aan zee* van Abdelkader Benali. Ben je niet bang dat hij in de hype wordt opgenomen die nu is gecreëerd rond allochtone auteurs?

Van Gelderen: 'Daar hebben we helemaal geen moeite mee. We geven dat boek trouwens niet uit omdat hij een Marokkaan is, maar omdat we het een goed boek vinden.'

Alexander Zwagerman *De Heilige Geest*

Onder de jongste generatie schrijvers beleeft de belangstelling voor religieuze zaken een kleine opleving. Na eerder Josien Laurier en Désanne van Brederode, is er nu de jongere broer van Joost Zwagerman: Alexander Zwagerman (1973). Vader Leon en later ook zoon David worden verscheurd door de keuze die ze moeten maken tussen geloof in God en seks. Leon is - nauwelijks praktizerend - gereformeerd en David sluit zich aan bij een pinksterkerkje, maar zijn zijn motieven wel helemaal zuiver of wordt hij alleen lid uit liefde voor een meisje?

Alexander Zwagerman schrijft beter dan Laurier en Van Brederode, maar daar is dan ook niet zo heel veel voor nodig. Voor de totaal niet in religie geïnteresseerde lezer blijft het echter lastig om zich in te leven in de volgende problematiek: is de NCRV nu werkelijk beter dan de EO (zoals vader Leon meent) of heeft juist de EO het bij het

rechte eind (de opvatting van David). Leon lijkt cynischer te zijn ingesteld dan David, maar uiteindelijk blijken de twee niet zo veel van elkaar te verschillen. De roman eindigt met een verzuchting van David: 'O, ik bid echt dat ik anders kan zijn. Leid mij op mijn weg. Amen.' Waarna het geheel wordt afgerond door de huiselijke en ironisch aandoende opmerking: 'De koffie rook lekker.'

Twee februari-debutanten

Een grote, donkere bebrilde man - dit was geen jongen meer - gaf haar een hand en vroeg met rauwe stem en deftig accent: 'Zo zeg, en welk boek heb jij het laatst gelezen?'

Daar hoefde ze niet lang over na te denken: '*Een nagelaten bekentenis.*'

'Ja, ja, Emants nietwaar?' Hij liet bij wijze van nadenken zijn hoofd in zijn nek hangen en liet het weer langzaam naar voren komen. 'Vond je het mooi?'

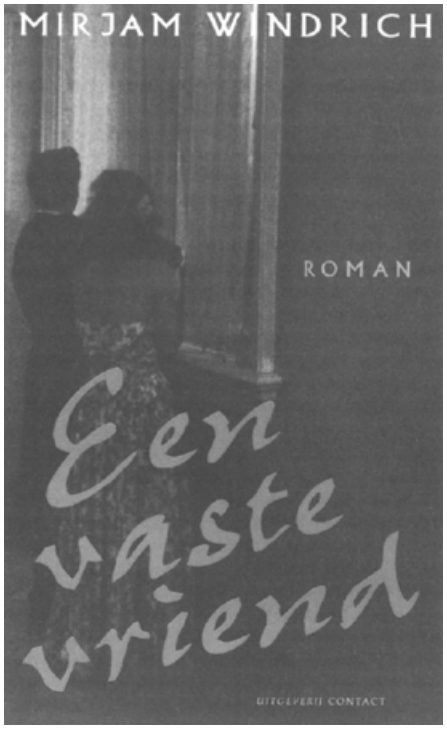
'Ja.'

'Waarom?'

Wist Simone veel. Op school vroegen ze niet naar je eigen mening en dat vond ze terecht - ook wel

> zo gemakkelijk. Het boek had haar ontroerd en ze had zich kunnen vereenzelvigen met de hoofdpersoon, maar het was toch niet de bedoeling dat je daarover sprak? Als je maar kon vertellen wat erin stond, wanneer het was geschreven en bij welke stroming het hoorde. Pessimisme, dat was het.

In februari 1996 debuteert Mirjam Windrich (1965) bij uitgeverij Contact met *Een vaste vriend*, een roman waarin Simone haar hoofd boven water moet zien te houden in een omgeving vol manipulerende studenten en relatieproblemen, op zoek naar de persoon van de titel. Op een gegeven moment meent zij hem te hebben gevonden, maar de jongen in kwestie denkt daar heel anders over. Uiteindelijk besluit Simone te kiezen voor een dynamische carrière in het bedrijfsleven, maar: ‘Dat is toch geen leven.’



Eerder publiceerde Mirjam Windrich verhalen in onder meer Maatstaf. Door dat verhaal in Maatstaf bestond er bij De Arbeiderspers belangstelling voor haar roman. Via Rob Mendel, de pr-man van Contact, kreeg ze evenwel door die laatste uitgeverij een contract aangeboden. Ze heeft ongeveer een jaar aan haar roman gewerkt, die overigens niet verschijnt in de reeks gebonden debuten van Contact (waarin eerder onder meer Sammie Landweer en Nanne Tepper verschenen) maar in een paperback-editie. Op die manier verwacht Contact meer exemplaren van *Een vaste vriend* te zullen gaan verkopen. Over of de verkoop uiteindelijk zal tegenvallen, laat Windrich zich duidelijk uit: ‘Daar maak ik me geen zorgen over.’

De recensies ziet ze wel met enige spanning tegemoet, maar, zegt ze: ‘Het is gewoon een goed boek.’ Waar kan het een beetje mee worden vergeleken? Mirjam Windrich: ‘Een bevriende kunstenaar zei tegen me, maar toen bevond hij zich al wel in een bedwelmde toestand: het lijkt wel of ik het zusje van Frits van Egters aan het woord hoor. Maar dat weet ik zo net nog niet.’

Schrijver heeft ze altijd al willen worden: ‘Al vanaf mijn achtste of zo.’ Ze heeft Nederlandse taal- en letterkunde gestudeerd aan de Universiteit van Amsterdam. ‘Mijn afstudeerscriptie ging over poëticale opvattingen tussen 1840 en 1890.’ Ze is niet aan de studie Nederlands begonnen met in haar achterhoofd het idee op die manier schrijver te worden. ‘Ik heb trouwens ook filosofie gedaan, als tweede studie. Schrijf dat ook maar op.’

Is haar boek autobiografisch?

‘Nee. Maar wie zich wil herkennen, kan zich herkennen.’

Van Hiske Dibbets verschijnt, ook in februari, de verhalenbundel *Droomkeuken* bij Prometheus. Hiske: ‘Het zijn, wat in Amerika wordt genoemd, *interrelated short stories*, zeg maar: met elkaar verbonden korte verhalen.’

Ze schrijft vanaf haar eenentwintigste. Ze is nu achtentwintig, wat ze al behoorlijk op leeftijd vindt: ‘God zeg, ja, wat oud, eigenlijk te oud voor een debutant.’

Hoe heeft ze een uitgever gevonden?

‘Via een vriendin kwam ik in contact met Mai Spijkers. Die heeft me uitgenodigd voor een gesprek. Dat was ongeveer in 1991. Het heeft toen nog lang geduurd, omdat ik in Amerika journalistiek studeerde. Ik heb daar ook een cursus *creative writing* gevolgd. Ondertussen heb ik ook nog eens een kind gekregen. Bovendien heb ik een jaar in Moskou gewerkt. Maar, en dat vond ik heel goed van Prometheus, ze bleven achter me aanzitten. Stuurden telkens briefjes en zo.’

Wat verwacht ze van de recensies en de verkoop?

‘Geen idee. Ik vind het best wel eng, hoe dichter de datum nadert dat het boek echt zal uitkomen, hoe realistischer je erover nadenkt. Ik vind het al heel bemoedigend dat er straks een boek van mij zal verschijnen. Dan heb je iets in handen waarmee je door kunt gaan. Ik houd heel erg van schrijven.’

Gaat de uitgever nog iets bijzonders doen om de verschijning van het boek goed in de publiciteit te brengen?

‘Dat weet ik niet. Ik zit straks wel in die reeks van de Volkskrant, waarin jonge schrijvers een pagina in het Vervolg tot hun beschikking krijgen. Dat wordt een voorpublikatie uit *Droomkeuken.*’

Prijzen

Debutanten kunnen op allerlei manieren in de prijzen vallen. Zo heb je de Geertjan Lubberhuizenprijs (tienduizend gulden), de Lucy B. en C.W. van der Hoogtprijs (een aanmoedigingsprijs: vijfduizend gulden), de C. Buddingh' Prijs (debuutprijs voor Nederlandse poëzie: tweeëneenhalfduizend gulden) en de Anton Wachterprijs (tweejaarlijkse prijs voor een opmerkelijk romandebuut: tweeduizend gulden). De opsomming is hiermee bij lange na niet volledig. De jongste loot aan deze prijzenstam is de Zo Kan Het Ook-prijs, ingesteld door de Eerste Nederlandse Kees 't Hart Fanclub. Het betreft hier een prijs voor het slechtste debuut van het literaire seizoen. De eerste winnaar wordt in september 1996 bekendgemaakt.

Op 15 november 1995 werd voor het eerst de Rank Xerox Debutantenprijs uitgereikt. De prijs is ontstaan vanuit het idee dat het voor beginnende schrijvers moeilijk is om een uitgever te vinden. Uitgeverij Free Media plaatste een annonce in onder meer de Volkskrant, waarin werd gevraagd aan schrijvers een aantal pagina's van hun werk in te sturen. Deze fragmenten uit nog niet eerder gepubliceerde manuscripten werden gebundeld in het boekje *Veelbeloven-*

de eerste pagina's. Lezers van deze bundel konden vervolgens op een enquêteformulier aangeven welk verhaal hun voorkeur had.

Luuk Koelman werd de gelukkige winnaar en zijn prijs bestond eruit dat zijn korte roman *Heb mij lief* door Rank Xerox digitaal werd gedrukt.

Een telefoontje met Koelman leert dat hij wel problemen ondervindt met de distributie van zijn boek: hij moet er zelf mee leuren bij de boekhandel. Maar de prijs beschouwt hij als een stimulans om eens wat in te sturen naar een echte, literaire uitgever. Met de oorkonde die hij ontving van Rank Xerox heeft hij wellicht een voorsprong op al die andere onbekenden die hun manuscript ongevraagd insturen. Misschien komt zijn boek ooit nog eens op het bureau van de recensenten terecht, die dan niet extra mild voor hem zullen zijn.

Arjan Peters
Bezwaren tegen de uitgeefgeest van deze tijd

Alle literaire uitgevers die zich op de halfjaarlijkse beurs Vers voor de Pers presenteren, wijzen het journaille dat zich langs hun kraampjes wurmt op de binnenkort te verschijnen debutanten uit hun fondsen. De tijd is voorbij dat een uitgever eens per jaar met trots te kennen gaf een heel boek van één uitverkoren nieuweling op de markt te durven brengen. Zelden of nooit ging het toen - we spreken nu over een vijftiental jaren en meer terug - om mensen die uit het grote niets opdoken, want de wakkere lezer die wel eens een literaire tijdschrift inzag, kon de debutant meestal al enigszins plaatsen.

De hijgerigheid naar alles wat zich als nieuw (en als het even kan, jong) aandient, heeft de uitgevers inmiddels in een ijzeren greep. Potentiële debutanten kijken thans wel drie keer uit voor ze de omweg van publikatie in een literair tijdschrift nemen, aangezien het dan toch nog afwachten blijft of een uitgever je verhaal of gedicht wel onder ogen komt. Nee, men stapt tegenwoordig liever *linea recta* naar de baas of bazin zelve, die kennelijk nogal eens bereid is plompverloren een contract op tafel te leggen. Zo kan het gebeuren (nu spreek ik uit mijn ervaring als redacteur van het literaire tijdschrift Optima) dat een aankomend schrijver die op basis van een proza-fragment een contract op zak heeft van een uitgever, datzelfde fragment instuurt naar een literair tijdschrift, om het voorzien van uitgesproken en unaniem negatief commentaar van de redactie teruggezonden te krijgen. Een debuut verschijnt in de regel niet in een reusachtige oplage. Veel exemplaren worden er derhalve gewoonlijk niet van verkocht. Als er meer dan tweeduizend worden gedrukt, is het al heel wat. De verkoop kan dus niet de belangrijkste reden zijn dat uitgevers zo happig zijn op debutanten. Er is een heel rijtje op te sommen met nieuwelingen van een of twee jaar geleden, van wie we nu al niet meer weten waar hun boek in hemelsnaam over handelde: Henry Sepers, Rudy Dek, Jan Luik, Rosalie Sprooten, Eline van Assumburg, Kees Quirijns, Ted de Hoog, Amanda Ooms, Paul Marijnis, enzovoorts. Er had, wat u betreft, in dit rijtje net zo goed een naam verzonnen kunnen zijn, en dat is dan ook zo.

Het gaat dus niet direct om de verkoop in aantallen, maar kennelijk wel om de energieke indruk die een uitgever wekt als hij op debutantenjacht is, en om de publicitaire aandacht die de nieuwelingen krijgen. Televisie- en radioprogramma's vinden het (om begrijpelijke redenen overigens) aantrekkelijk om op gezette tijden eens een vers schrijversgezicht te tonen, of een nog onbekende stem te laten horen. Wanneer Prometheus de debuutroman van Alexander Zwagerman aankondigt, weet de publiciteitsafdeling van de uitgeverij dat ze het broertje van Joost bij diverse programma's zullen kunnen slijten, en wel zodra het boek nog maar in het drukproefstadium is, dus ongeacht de kwaliteit van het geschrift.

De ijver waarmee uitgevers zich ieder halfjaar willen bewijzen door het lanceren van een of meer debutanten, gekoppeld aan de drift waarmee programmamakers en interviewers zich storten op nieuw schrijftalent, zorgt ervoor dat één aloude instantie het moeilijk krijgt de stem te verheffen: de literaire kritiek. Het kritische moment,

de beoordeling van al die nieuwigheid, vindt vaak plaats nadat de debutanten al lang en breed op de buis of op de interviewpagina's hebben gefigureerd.

Of ze ook nog iets van waarde hebben gepresteerd, lijkt er dan niet bijster veel meer toe te doen. Een boek is geslaagd als er aandacht voor is geweest, en er (als het even kan) ook nog iets van is verkocht - niet als dat boek met lof ontvangen is. Kenmerkend voor deze ontwikkeling zijn de opmerkingen die Arbeiderspers-voorman Ronald Dietz eerder dit jaar maakte in het Utrechtse universiteitsblad Vooys. Smalend bracht Dietz in herinnering dat ik het had bestaan om *De tweeling* van Tessa de Loo ‘een barre baksteen’ te noemen, in een recensie in de Volkskrant onder de kop ‘Twee taarten in een patisserie’. Toch was de lorrige roman een daverend succes geworden. Met andere woorden, aldus Dietz, wie had er gelijk?

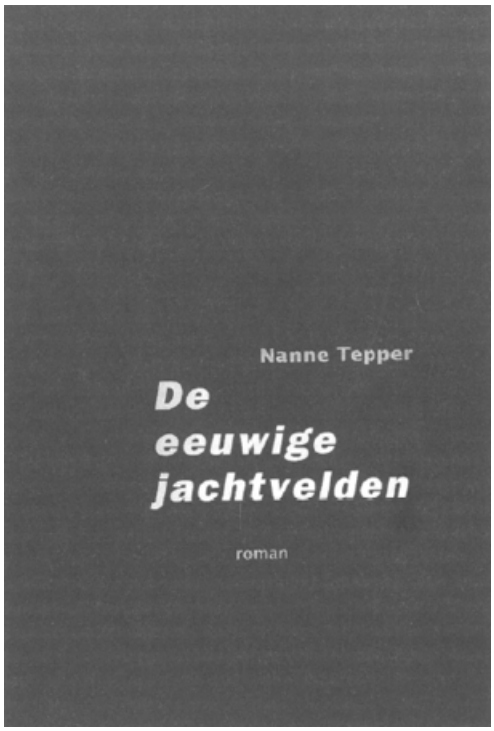
Dat zal ik hopelijk hier niet hoeven uit te leggen. Mij gaat het om de redeneertrant van directeur Dietz. Hij gaat er van uit dat de verkoop, de markt beslist over het succes van een boek, en dat een recensent zich naar de luimen van het publiek hoort te gedragen. Maar dat kán een recensent niet. Met de markt heeft hij gelukkig niets of weinig (nieuw werk van beroemde auteurs als Tessa de Loo *moet* besproken worden, graag of niet) uit te staan. De top-10 van meest verkochte boeken is géén indicatie voor de top-10 die de literatuurgeschiedenis van de volgende eeuw in retrospectief aan onze periode toedicht. Succesvolle auteurs zijn niet *per definitie* interessante of kwalitatief hoogstaande auteurs, net zoals slechtverkopend geenszins *automatisch* slechte auteurs zijn. Loop eens een filiaal van de firma De Slegte binnen, en je waant je in een kwaliteitsboekhandel: zoveel meesterwerken vind je nooit bijeen in willekeurig welke kiosk. Al sprak Ronald Dietz niet over een debutante, zijn flagrante miskenning van de waarde van het persoonlijke maar beargumenteerde oordeel dat vooral - zoniet uitsluitend - in de praktijk van de literaire kritiek aangewezen kan worden, stemt droevig. Spijtig genoeg staat Dietz niet alleen. In het literaire circus is men allengs schaamtelozer uit op publicitaire aandacht en is een massaal lezerspubliek het *nec plus ultra*, terwijl aandacht voor de eventuele kwaliteit van het gebodene, evenals de verdiensten van hen die daar beroepsmatig op reageren en selecteren in hun kritieken, in toenemende mate worden veronachtzaamd.

Een uitgever geeft uit, een schrijver kan het ontstaan van zijn boek toelichten in interviews, maar alleen in recensies wordt tenminste nog teruggeschreven. Nadat ik zinnen van deze strekking sprak in de televisie-uitzending rond de Libris-literatuurprijs in mei van dit jaar, kwam mij dat prompt op een schrobbering te staan van Martin van Amerongen in zijn Groene Amsterdammer. Ik moest mijn persoon niet zo opblazen, vond de hoofdredacteur. Mijn verdediging gold echter niet mijn eigen persoon, maar de kritiek in het algemeen, dus inbegrepen de literaire beschouwingen die De Groene afdrukt.

De debutant die zich heeft gemeld bij een uitgever, een contract krijgt en na het verschijnen van zijn boek door drie radio- en televisieprogrammaredacties wordt uitgenodigd, zal misschien vreemd opkijken als hij in de daaropvolgende periode slechte kritieken krijgt - en met een schouderophalen zijn weg vervolgen. Hem of haar is weinig te verwijten. Maar zodra steeds meer mensen de kritiek als lastig en bovendien onbelangrijk wegwuiven, moet het gilde der recensenten zich opmaken voor een ongewisse strijd. Zullen zij volharden, en week na week met nieuwsgierigheid, gedrevenheid, kennis van zaken en stijl de balans opmaken van de nieuwe boeken die in stapels aan hun deur worden afgeleverd? Blijven zij de stille hoop koesteren dat er iemand op hun oordeel wacht? Via diverse kanalen lezen en horen ze hoe debutanten hun boek voor de poorten van de hel hebben weggesleept, hoeveel twijfels de arme schapen al zwoegend hebben gekend, hoe onontbeerlijk de aanmoedigingen van vrienden, huisgenoten en natuurlijk de likkebaardende uitgever zijn geweest, en hoeveel er van hun allereigenste vlees en bloed voor jan en alleman in de boekhandel te grabbel ligt.

Debuteren, het is een zalige martelgang. De criticus weet er alles van. Hij levert zijn artikel in, slaat een nieuw boek op, en heeft nog geen enkel idee waar hij binnen enkele dagen uit zal komen. Een criticus debuteert wekelijks.

Yves van Kempen
De debutant als omnivoor
Over *De eeuwige jachtvelden* van Nanne Tepper



Zinnen of fragmenten tekst overschrijven die je raken, boeien, intrigeren of inspireren, de vulpen op het ritme van andermans woorden over het papier laten glijden op een moment dat concentratie en verstrooiing om voorrang strijden; dat is een nauwelijks te omschrijven genot. Tijdens het noteren komen ideeën, koortsachtig begin ik kanttekeningen te plaatsen, zet uitroeptekens, omcirkel woorden, onderstreep zinsdelen en pen weer rustig verder. In het spanningsveld tussen de bewegende hand en het meeschrijvende hoofd wordt langzaam, woord voor woord, een creatief veld opgeladen waarin zich een tekst aandient, voor mij nog goeddeels onbekend.

Teksten brengen teksten voort, elke tekst slorpt een andere op en gaat er mee verder. Lezen is meeschrijven, overschrijven en zelf gaan schrijven. De middeleeuwse rederijkers maakten zich zo het metier van schrijver spelenderwijs eigen, in renaissance-tijd en classicisme wierpen aankomende auteurs zich enthousiast op het creëren volgens de regels van de *imitatio*, de zo perfect mogelijke nabootsing van het bewonderde voorbeeld. Die werd gezien als katalysator in een proces van gedaanteverandering. Ze moest een persoonlijke transformatie en incorporatie tot stand brengen en wel zodanig dat het geïmiteerde niet alleen eigen werd, maar tevens een integraal deel zou gaan uitmaken van het kreatieve denkwerk. Dat is een inspiratieve copieerlust die alle in de moderne tijd opduikende eisen van originaliteit ten spijt, nooit weg is geweest.

Tegenwoordig is ze zelfs heviger dan ooit aanwezig bij een groep toonaangevende auteurs als Atte Jongstra en Dirk van Weelden. Al is dat om weer andere redenen want ze is nu gekoppeld aan de vraag hoe je moet debuteren in een tijd waarin een stroom van honderden titels jaarlijks de boekenmarkt overspoelt. En hoe moet je

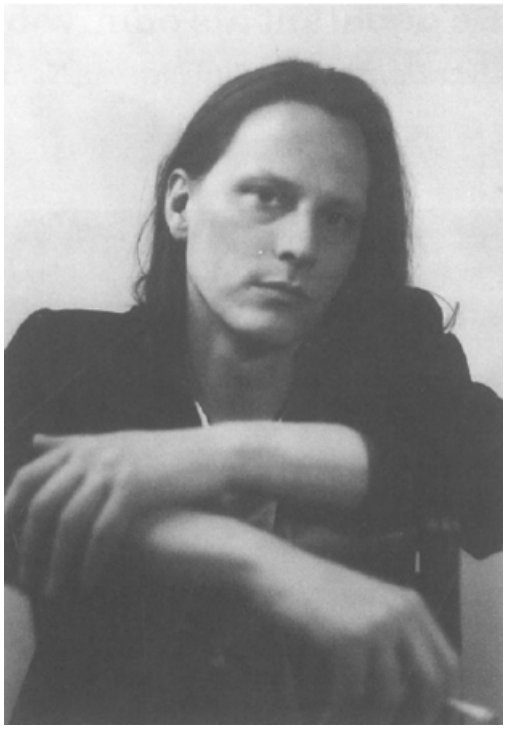
verder, opboksend tegen de gevestigde bibliotheek waarin eeuwen vertelkunst ligt opgeslagen en daarmee een duizelingwekkend aantal geschreven verhalen, fantasieën, droombeelden en metaforen? Een loden last, dat zeker, maar die drukt al heel wat minder als ze opnieuw productief wordt gemaakt.

Die bibliotheek gebruiken ze derhalve als magazijn van de verbeelding. Met een aanstekelijk plezier hangen ze de kleptomaan uit, jatten stijlen, ratsen thema's, pasticheren idiomen en mystificeren teksten dat het een lieve lust is. Zonder schroom voor grootheden en reputaties kammen ze teksten uit en doen er in het eigen gebruik hun voordeel mee. Profijtelijk lezen zou je die houding kunnen noemen. Ze is er vooral om de eigen schrijfdrift voortdurend te activeren. Achter al dat citeren, bewerken en schrijven gaat nog iets anders schuil: de gemaakte keuzes leggen niet zelden literaire affiniteiten bloot.

Omnivore nieuwkomer

Ook Nanne Tepper is zo'n omnivore nieuwkomer, zo blijkt uit zijn hoogst intrigerende roman *De eeuwige jachtvelden.* Een voortreffelijk debuut. Het is een boek waarmee zich een schrijver aandient die heel wat in zijn ransel heeft. Achter in het boek is een verantwoording opgenomen met daarin deze mededeling: ‘Alle overeenkomsten van scènes en sores in deze roman met die in andere levende en dode kunstwerken berusten op louter toeval, behalve daar waar de schrijver een verwijzing ambieert.’ Zo'n zin verraadt een speelse geest en het nodige literaire zelfbewustzijn. De combinatie van ironie en ambitie mag een tikkeltje arrogant lijken, maar schrijvers die niet met de sterren willen concurreren, verbleken al snel. En Nanne Tepper zet hoog in. Gaandeweg blijkt al snel dat hij nogal eens wenst te verwijzen. Zelfs de inhoudsopgave doet mee. En de literatuur waarmee hij zich associëert is de minste niet. Ga maar na, een roman die voor het grootste deel op het platteland speelt, in een geïsoleerde familie waarin broer en zus een obsessieve genegenheid voor elkaar opvatten, doet al snel aan Hugo Claus' romandebuut *De Metsiers* (1958) denken en aan Nabokovs schitterende, vuistdikke familieroman *Ada* (1969). Tepper noemt *Ada* - een boek over geluk - in zijn *Verantwoording* en de parallellen daarmee zijn wezenlijk.

Die thematisering van het incestueuze is allerminst van vandaag of gisteren. Ze heeft haar wortels in een mythisch verleden en is rechtstreeks verwant aan de Thebaanse sage over Oedipus en de psychologische situatie die daarin opgesloten ligt: aanhankelijkheid van de zoon ten opzichte van de moeder, vijandigheid en soms - dubbelzinnige - genegenheid ten opzichte van de vader met daaraan gekoppeld een onbewust schuldgevoel dat voortkomt uit aggressieve verlangens. Ze is sindsdien regelmatig het middelpunt van dichterlijke belangstelling geweest en heeft in ontelbare variaties en vermommingen stof geleverd voor verhalen en gedichten. Vooral de romantici, de artistieke tegenhangers van het verlichtingsdenken met zijn hoop op een redelijke wereld, waren er door gefascineerd. Chateaubriand bijvoorbeeld en Baudelaire die in de moderne kunst een essentieel demonische tendens onderkende. Er ontstond in de negentiende eeuw zelfs een naam voor deze overgave aan een gruwelijke schoonheid: het sublieme.



Nanne Tepper

Oostgronings landschap

Tepper maakt enkele regels uit *Les fleurs du mal* waarin op incest gezinspeeld wordt tot motto van de roman en plaatst zich zodoende in een traditie. En hij accentueert dat middels de compositie van zijn boek. Hoofdpersoon Victor Prins weet kennelijk niet voor niets nauwelijks te kiezen tussen schrijver worden of componist. Het verhaal in *De eeuwige jachtvelden* is opgebouwd uit vier, in structuur onderling nogal van elkaar verschillende hoofdstukken. De titels daarvan blijken rechtstreeks afkomstig van *Der Titan*, het eerste grote romantische muziekstuk van Gustav Mahler. De roman presenteert zich derhalve als de partituur van een symfonie. Vergelijkbaar aan de symfonie varieert Tepper op traditionele thema's en laat ze opnieuw klinken. In de geest van Mahlers *Eerste* gaat het daarbij om een toonzetting waarin afwisselend uitgelaten en desperaat op het bestaan wordt gereageerd. En al even geïsoleerd en eenzaam als de held uit deze symfonie in het leven staat, zijn Victor en zijn twee jaar jongere zus Lisa, de andere hoofdpersoon uit *De eeuwige jachtvelden.*

Het zijn niet de minste en evenmin de enige artistieke grootheden die tussen de regels opduiken en door wie Tepper zich heeft laten inspireren. Zo zoekt hij in het laatste deel van het boek, een door zijn originaliteit nogal verrassend slotakkoord, nadrukkelijk aansluiting bij Faulkner. Het boek zit dus vol structurele en tekstuele allusies. Maar demonstreren dat je de klassieken kent is een ding, belangrijker is dat Tepper er zich tegelijkertijd van heeft losgemaakt en zijn eigen sfeer weet te creëren. Dat komt onder meer tot uitdrukking in de contrasten waarin hij het Oostgroningse landschap -Victors *chilling fields* - oproept en tot voedingsbodem maakt van handelingen en gebeurtenissen in de roman. Tegenover de troosteloze leegte van de winter, gesuggereerd in de afgelegen boerderijen, de kille natheid van de modderige veenmoerassen en de stinkende vuilnisbelten waarop meeuwen zich storten, staat de zoelheid van de zomergloed met zijn overvloed aan geuren en kleuren die de lusten in lichterlaaie zet. Het regelmatig opduikend Oostgronings dialect past daar mooi bij. In de beschrijving van deze atmosfeer waarin mens en omgeving in elkaar oplossen is Tepper misschien wel op zijn best. Maar het zijn lang niet de enige momenten waarin hij zich een gedreven verteller toont, begiftigd met een puntgaaf, vaak poëtisch taalgevoel en met affiniteit voor timing. Het is precies deze combinatie van kwaliteiten die van *De eeuwige jachtvelden* zo'n opmerkelijk debuut maken.

Kluwen gevoelens

Onderwerp van de roman is de familie Prins. Vader was jaren lang dorpsdokter, en is sinds de geboorte van zijn zoon stevig aan de drank. Zoonlief zelf begint zijn voorbeeld trouwens al aardig te volgen. Als hoofd van het gezin zou de vader de wet moeten stellen, maar daartoe is hij nauwelijks meer in staat, al doet hij soms nog wel eens een poging. Moeder was vroeger de begeerde schoonheid van het dorp en na haar huwelijk een bindend element in de roedel, maar heeft die positie opgegeven. Een scheiding tussen het ouderpaar is onvermijdelijk.

Het gezin was ooit een vitale inplant in het wegkwijnende Oostgroningse gat Oud Huizen: een straat lang, ‘een kruidenier, een slager, een kroeg en een bank’, geen

school. De drie kinderen Prins - in volgorde van leeftijd Victor, Lisa en Anna - zorgen voor de enige verjonging. Alle drie zijn het buitenbeentjes die zich tot elkaar aangetrokken voelen en een haatliefde verhouding met hun ouders onderhouden. Victor zou zich het liefst in het grote Niets willen ophouden. Het leven is voor hem ‘een korte felle flits tussen twee oneindige nietsen’. De aantrekkelijke Lisa heeft niks met jongens, behalve dan met die ene, haar broer: ‘Ik ben abnormaal’, fluistert ze hem ergens in zijn oor. Anna die een antenne heeft voor wat er zich tussen het tweetal afspeelt, heet een ‘onbegrijpelijk kind’.

Hoe los de banden tussen het vijftal ook dreigen te worden, desintegreren doet het gezin niet. Het zit onontwarbaar verknoopt in een kluwen gevoelens, variërend van jaloezie tot onverschilligheid, in de loop van de jaren ontstaan, gekoesterd en niet zelden tot wapen gemaakt in de onderlinge strijd om aandacht, liefde en erkenning. De complexiteit daarvan, of beter gezegd, de gelijktijdige aanwezigheid van de meest uiteenlopende emoties bepaalt elke gebeurtenis. Die situatie zorgt voor een zekere cohesie - een

raadselachtige binding die tussen de bloedverwanten allerlei extremiteiten mogelijk maakt; allereerst in de omgang met elkaar, maar al evenzeer in het gezinsidioom dat een talige variant van patatje oorlog lijkt. Flemen, temen, provoceren, de onderlinge gesprekken zijn een bizar mengelmoes van liefdesblijken, woede, sarcasme, nostalgie en melancholie. Het is een opeenstappeling van verschillende taalniveau's, variërend van hoog tot laag.

Als in een Griekse tragedie ontstaat tussen Victor en Lisa een krachtenveld van passie, zuiveringsdrang, lust, doodsdrift, berekening en verlangen naar verlossing uit een loom makende leegte, dat de huiveringwekkende intimiteit van bloedschande voorbereidt. Geïnspireerd door haar artistieke broer, maar radicaler en aardser in haar denken dan hij, is Lisa er welbewust op uit een natuurwet te schenden. Nog niet eens zozeer om daarmee morele grenzen te doorbreken, eerder om een onverbrekelijke band te bezegelen die tegen elke vorm van eenzaamheid bestand is.

Sissi en Ludwig

De roman begint op het moment dat Victor die ban van saamhorigheid heeft verbroken en, om haar te ontwijken, met de noorderzon naar Parijs is afgereisd. Daar, in het schrijversparadijs, hoopt hij werkend aan een boek over Kerouac (hij alweer) zichzelf terug te vinden. Maar de afstand schept nabijheid en van distantie nemen komt niets omdat de beelden uit het verleden hem zijn nagereisd. Na enige tijd stuurt Lisa hem een veelzeggende brief na:

> Jij hebt me altijd voorgehouden dat het van gemakzucht getuigt om je cultuur te verloochenen. Maar jij doet niet anders. Jij hebt mij voorgehouden dat het - oude rite - van lafheid getuigt om je herkomst te verloochenen. Jij hebt me aan mijn haren door trotse boeken gesleept. Jij hebt me voorgehouden dat men zijn nest moet haten en liefhebben: de enige kans op ontwikkeling, op zuivering, op evolutie. Ja ja, op papier. Goed hoor. Stel je voor zeg. Wij zouden hoop ontwikkelen, wij zouden ergens naar toe gaan. Naar verlossing. Hoepla. Verlossing, meneertje, is 's ochtends eens lekker schijten. Dat je dat nog eens uit mijn mond mag vernemen, hè? Voor de zoveelste keer: verlossing zoals dat in jouw boeken staat beschreven, is een sprookje. Dit leven is voetje voor voetje. En als jij mij bij de hand neemt, dan neem ik jou bij de hand (ik weet het, dit klinkt als een liedje); doen we dit niet dan wankelen we gewoon wat meer.

Het antwoord per kerende post klinkt als het slotakkoord uit een schlager: ‘Ich liebe dich’.

De dubbele ervaring van verbod en overtreding, van begrenzing en ontketening, krijgt in Teppers roman stukje bij beetje realiteit. Ze wordt voorbereid in de beschrijving van de plek die een vluchtoord was voor hun kinderdromen, de zolder van het ouderlijk huis, en vervolgd in het eerste, idyllische verhaal dat Victor speciaal voor Lisa's zestiende verjaardag heeft gemaakt. ‘Duizelingen’ heet het heel toepasselijk. Het beschrijft, behalve het zinsgeluk, Liesjes eerste menstruatie en de

bosschages waar beiden thuis waren ‘zoals de indianen hun jachtvelden kennen’. Een beeld dat ook op termijn werkt omdat het jeugdige onbevangenheid en inwijding in de volwassenheid verrassend in elkaar laat overvloeien.

Daarna zullen beiden zich schaamteloos verliezen in de edelkitsch van de kasteelroman. Hij door bij tijd en wijle onder te duiken in de decadente Ludwig van Beieren, zij door zich te associëren met Sissi, Ludwigs zus - in de uitdossing van Romy Schneider Victors favoriete ‘zusje’ om te beloeren. Operette-romantiek en zwarte romantiek stuiten op elkaar. Als ze gaan studeren in de Stad delen ze dezelfde ruimte waar ook Anna regelmatig wordt ontvangen, maar ze integreren nauwelijks in het studentenleven omdat ze hun uitzonderlijke pastorale wensen te continueren, zo niet te verhevigen. De uitkomst is de met ritualiteit en begeerte geladen ontmaagding van de dan eenentwintigjarige Lisa door broer Victor die, als ging het om kinderen van een godengeslacht, volkomen vanzelfsprekend lijkt.

Zoals in ieder goed boek zijn het niet allereerst de psychologische of sociologische verklaringen die het verhaal geloofwaardig maken. Waar is in de literatuur niet wat waar is gebeurd of gebeurd had kunnen zijn - waar is wat in woorden wordt waargemaakt. Wat dat betreft is Nanne Tepper een taalvirtuoos. Hij weet

de uitwerking van het incestmotief volkomen aannemelijk te maken en dat is geen geringe prestatie. Natuurlijk zijn er bij dit debuut wel wat kanttekeningen te plaatsen. Vooral het eerste deel van de roman bevat soms te veel mooischrijverij - ‘Een vage glimlach trippelde over haar gezicht en viel ervan af’ - of clichés - ‘zwiepende boezem’. Verder hadden de eerste twee delen gecomprimeerder gekund. Gelukkig vergoedt het geraffineerd geschreven laatste hoofdstuk veel. Het zijn slechts kanttekeningen bij een debuut dat er zijn mag en dat veel doet verwachten voor de toekomst. Want Nanne Tepper is, behalve een getalenteerd stylist, een authentiek verteller.

Plagiaat?

Ik kom nog even terug op de *Verantwoording* die Tepper achterin zijn boek heeft opgenomen. Ik heb lang zitten turen op deze aantekening: ‘Een grap in het Vierde boek heb ik losgepeuterd van een vriend, die helaas niet meer wist of hij haar zelf verzonnen had’. Als de zin een grap is - en ik heb de neiging hem zo te lezen - dan is het een dodelijk mooie voor al die Pennewippen die met een aangeslepen rood potlood voortdurend naar regeltjes plagiaat speuren, zoals nog niet zo lang geleden Marcel Möring overkwam. Maar best kans dat hij serieus bedoeld is. Dan lijkt het me toch de hoogste tijd worden om alle angst voor de grijze muizen die zich op die manier tot kat willen opwerpen, voor eens en alijd opzij te schuiven. Ik kan tegenwoordig geen boek meer openslaan of achterin staat een hele lijst boeken en citaten die bedoeld is als verantwoording bij de eigen tekst. Alsof schrijvers zich moeten verdedigen voor het feit dat ze lezen en met die lectuur ook nog wel eens iets willen doen. Niemand ontkomt aan de tragiek van de nimf Echo (Vraag: hoeveel verwijzingen zitten in deze zin?) Altijd en overal hebben dichters en vertellers elkaar herhaald. Een goede lezer heeft aan een half woord genoeg.

Ingrid Hoogervorst
Het is niet alleen schoonheid die liefde en aandacht verdient
Over *Begeerte* van Manon Uphoff

De Utrechtse schrijfster Manon Uphoff (1962) debuteerde in november met een intrigerende verhalenbundel, getiteld *Begeerte.* Verhalen die je gniffelend leest omdat ze een kijkje bieden in geheime kamers van mannen en vrouwen. De mensen in de verhalen van Uphoff begeren, en hun verlangen behelst ook passie, agressie, gedrevenheid, walging en wil. De bizarre situaties waarin Uphoff haar personages brengt, geven blijk van een hoogst eigenzinnige en originele kijk op de werkelijkheid.

'Poep' is de titel van het eerste verhaal waarmee ze in het literaire tijdschrift De Tweede Ronde meteen de aandacht trok. Een bizar verhaal waarin een oude man een weddenschap afsluit met de eigenaresse van het prachtige witte huis dat hij altijd heeft bewonderd. Als hij de twee enorme drollen van haar honden opeet, is het van hem, zegt ze. Gedreven begint de man aan de wrede opdracht tot hij kokhalzend van ellende moet stoppen. Bang geworden haar bezit te verliezen, begint de vrouw de andere hoop te eten, waarna beiden, een beetje wijzer geworden over tot wat een mens in zijn hebzucht in staat is, huiswaarts gaan... de lezer in verbijstering achterlatend.

Een buitenlaag van beschaafd gedrag

'Poep' is een mooi voorbeeld van Manon Uphoffs grillige fantasie. Haar vertellingen tonen vaak het moment waarop door de barsten en scheuren in de elegante façade de ware lustgevoelens zichtbaar worden. Mensen worden gedreven door begeerte, door hebzucht, zegt Uphoff, maar doen alsof het mooie en verstandelijke argumenten zijn die hun gedrag bepalen.

Ik zoek naar de banale driften achter die rationele houding schuilgaan. Het was mijn eigen hebzucht die me tot dit onderwerp bracht. Ik was verliefd op een vriend die een geliefde ernaast had. Ik probeerde dit een jaar lang te accepteren en begreep niet waarom ik er zo'n moeite mee had. Tot ik er echt lichamelijk op begon te reageren. Ik kreeg kokhalsneigingen als hij alleen al over dat meisje praatte. 'Wat een waanzin dat ik dit moet,' dacht ik. 'Waarom moet ik dit soort dingen wegmoffelen. Er is niets verkeerd aan die begeerte.' Dat heeft het denken erover op gang gebracht.

Uphoff toont zich verbaasd over het succes van haar verhalenbundel.

Ik dacht dat er niets meer geschreven kon worden, wat nog zou opvallen. Mijn verhaal 'Poep' kreeg wellicht zoveel aandacht door het tikje gemene wat er in zit. De manier waarop de vrouw die man tot het opeten van een hondendrol verleidt, is herkenbaar, het raakt aan een gemeen trekje van mensen.

Wil je dat ook in je verhalen laten zien?

Je hebt een buitenlaag van beschaafd gedrag, maar soms komen de minder mooie gevoelens daar doorheen. Verlegenheid, jaloezie, lust of pijn. Het moment dat die gevoelens er door heen komen zetten, wil ik beschrijven. Het is boeiend hoe mensen uit het keurslijf van de ratio scheuren. Als je een kroeg of discotheek ingaat, zie je

dat er gedaan wordt of het ergens anders omgaat, maar in feite is iedereen alleen druk op zoek naar een man of een vrouw, naar aandacht. Je ziet de gevechten die geleverd worden. Ik kijk ook erg graag naar de gezichten van vrouwen die in een warenhuis op de bakken met koopjes afrennen. Er komt een begeerte naar boven, een gulzigheid die je bij dieren ziet. Dat zijn spannende momenten.

> Kalmte is iets vreemds. Sommige mensen zijn niets meer dan een vleeszak vol kokende woede, maar hun huid trekt zo strak over de kolkende inhoud,

> dat het er stil en onbeweeglijk lijkt. Tot iets de zak doet scheuren; een blik, een gebaar, een geluid en je niets anders kunt doen dan verbaasd de stroom lava volgen en kijken naar wat er bedolven wordt. (uit: ‘Brand’)

Beschouw je begeerte als de motor van het menselijk gedrag?

In deze bundel is begeerte niet altijd iets vriendelijks. Het is passie, wil, hebzucht, en er wordt niet altijd rekening gehouden met wat het voor de anderen betekent. Het is geen instinct, want dat is te plat, maar veel botsingen tussen mensen worden gedreven door begeerte, door hebzucht. Meestal doet men of dat niet zo is. Ben je een beetje bijdehand dan kun je je gedrag mooi verkopen in verklaarbare argumenten en redenen. Waarom gaan mensen gedreven door hebzucht op die bak met koopjes af? Wat zit daar achter? Waarom koop ik een trui alleen omdat hij tien gulden goedkoper is. Achteraf denk je: ‘Wilde ik hem wel?’ Die vertaalslag kun je pas maken als je een stapje achteruit bent gegaan. Als je afstand hebt genomen van je begeerte.

Staat de mens willoos tegenover zijn begeerte?

In eerste instantie ben je een speelbal van je begeerte, maar in tweede instantie niet, want je kunt je afvragen waarom je iets wil of doet. Met die gevoelens is niets fout maar je moet ze wel onderkennen en onderzoeken.

De illusie van liefde

Manon Uphoff schrijft vanaf haar achtste, verhalen en versjes. Na haar HBO studie Nederlands ging ze literatuurwetenschap studeren. Ze komt uit een groot, druk katholiek gezin met dertien kinderen. Beide ouders hadden al kinderen uit een eerste huwelijk. Er waren drie generaties en als jongste van de laatste ‘lichting’ zoog Uphoff de verhalen van haar oudere zusters en broers als een spons in zich op. ‘Brand’, een broeierig verhaal uit het eerste deel van haar bundel, is er een weerslag van. De dertienjarige vertelster ziet hoe haar zus steeds maar weer de foute mannen uitzoekt; mannen die haar slaan en eenzaam achterlaten.

> De scherven staken uit de vervilte vloerbedekking, glanzend als topaas. Het oor van een van de glazen lag voor mijn voeten. Er droop thee vanaf. Op de neuzen van mijn schoenen zat thee. Zelfs op mijn nappaleren jasje zaten spettertjes. De zachte geur van sinaasappel hing als nevel in de kamer. Na een minuut of vijf liep Jiri op me af en drukte een paar gulden in mijn hand. ‘Hier, haal maar wat verband en brandzalf voor die zeikzus van je.’
>
> Ik knikte en mijn zeikzus keek me aan. De adertjes in haar ogen waren gesprongen en een glinsterend sliertje snot liep uit haar neus. De ceintuur van haar kamerjas hing los. Over de gehele lengte van haar dijbenen kleefde de groene stof aan haar huid. Ik zag haar borsten met de bruinroze tepels en een stukje van haar zachte buik, die na de bevallingen wat rimpelig was geworden. Ze leek op een schildpad waar iemand met een zakmes het schild vanaf had gepeuterd.

Bij het zusje wekt het allerlei fantasieën, verlangens naar iets wat ze zelf niet kan verwoorden, maar haar wel onderdeel maken van de tragische toestand van de zus. Dat broeierige verlangen en die vage wellust hebben zich voorgoed genesteld:

> Jaren later stond ik in een T-shirt op het winderige balkon van mijn flat en keek de rechte rug van mijn in de nacht wegfietsende minnaar na. Ik voelde de warmte van zijn huid nog op de mijne, en de schroeiplekken van zijn klappen op mijn wangen. Rillend leunde ik over de balustrade en jankte hem als een hondje terug in mijn bed. Het was de eerste nacht dat ik het hart van mijn zus in mijn borst voelde kloppen.

De zuster staat willoos tegenover haar minnaars en ook de ik-figuur laat zich slaan om vervolgens haar geliefde weer in het bed terug te kijken. Is dat te rijmen met vrouwelijk zelfbewustzijn en feministisch gedachtengoed?

Intellectuele vorming en eruditie hoeft niet gelijk op te gaan met de emotionele ontwikkeling. Belezenheid maakt je op emotioneel gebied niet verstandiger. Je gedrag loopt altijd vier passen achter bij je rationele raamwerk waarin je alles mooi op een rijtje hebt. Wat ik wil laten zien met dit verhaal is hoe mensen, en vooral vrouwen, tot veel bereid zijn om de illusie van

liefde in stand te houden. Soms is het gevaarlijker en pijnlijker om die droom af te breken dan te blijven geloven in de leugen van een liefdevolle omgeving. Dat verlangen een illusie vast te houden, drijft ze en daar kunnen ze heel ver in gaan. Daarom laten vrouwen zich in een huwelijk jarenlang mishandelen. Ik vind het niet onbegrijpelijk of raar dat mensen dit soort dingen tolereren en al schrijvend zoek ik naar de oorzaak.

Pijnlijk soort intimiteit

Als kind observeerde je de broer en zusters die in allerlei liefdesperikelen verwikkeld waren. In hoeverre heeft dat je beïnvloed?

De familieverhalen over liefde en scheiding betekenden voor mij een ontluistering van de volwassenenwereld. Wat ik gedwongen om me heen zag en hoorde was pijnlijk en stond lijnrecht tegenover mijn naïeve kinderwereld. Hun werkelijkheid was voor mij niet toegankelijk, maar beïnvloedde me wel omdat je als waarnemer nooit een buitenstaander bent. De dingen die je waarneemt worden stukjes van jezelf. In het eerste deel van de bundel is het meisje aan het woord dat kijkt, in het tweede deel de afstandelijke vertelster die ze door al dat kijken is geworden.

Het wezen van de mens wordt niet bepaald door dat laagje van zogenaamde beschaving, maar door erkenning van wat je drijft. Ik vind het hypocriet om net te doen alsof we die gevoelens van hebberigheid en bezitsdrang niet hebben. Dat toegeven en het met humor benaderen maakt je tot een volledig mens. Sommige begeertes vernielen of verwonden, andere herstellen of leveren tragi-komische situaties op. Daar schrijf ik over, want het is niet alleen schoonheid die liefde en aandacht verdient.

In het titelverhaal, waarin een jong meisje in een soort vreemdelingenpension door een buitenlander ontmaagd wordt, is het thema de intimiteit van het vlees. De onluisterende omgeving doet de lezer griezelen, terwijl de vertelster desondanks vrij laconiek de lust bij zichzelf bespeurt. Het knappe van Uphoffs vertelwijze is dat de lezer het mét haar ontdekt.

Bij sexuele intimiteit hebben we het ideale plaatje in ons hoofd van een man en een vrouw in bed. Maar als twee lichamen, dierlijk of menselijk, zich dicht bij elkaar in één ruimte bevinden, ontstaat er altijd intimiteit. Ook al is die niet warm, mooi of fijn, ze is er wel. Het is een pijnlijk soort intimiteit. Daarom kan dat zo schokkend zijn, dus praten we er niet over. Ik vind aangeraakt worden bijvoorbeeld heel betekenisvol. Maar aanraken kan strelen of slaan zijn, beide doen wat met je. Ik vind de achteloze aanraking van een veel grotere treurigheid dan verrot gescholden worden. Het belang van aanraking wordt door die onverschilligheid van al zijn dimensies ontdaan. In een bejaardentehuis zitten mensen die al tien jaar niet meer op een liefdevolle manier zijn aangeraakt. Als ik daar naar kijk, kan ik wel janken. Als je niet aangeraakt wordt, ga je dood.

Hetzelfde gebeurt in het verhaal 'Vlees' waar een kind zich angstig, maar toch vol nieuwsgierigheid en lust laat betasten door een zwerver in de bosjes. Ze beschrijft

de spanning die deze met walging gevulde intimiteit toch oproept, op een heel eigenzinnige manier en door de verwarring van de hoofdpersoon voelbaar te maken, wordt deze ervaring ook voor de lezer verteerbaar.

Ik herinner mij zijn stoffige, zure lucht, de rode jam op zijn lippen. Toen hij zei dat hij in het wachtershuisje woonde, daar waar zijn tassen stonden, 'Daar waar het altijd warm is', drong het met een schok tot me door dat dit wel eens de man kon wezen waar de meiden in 't geniep over spraken. Die ze de Hazelaar noemden. Ik stond heel dicht bij de struiken. De blaadjes prikten in mijn huid en de zon brandde op mijn haren. [...] Ik kon onder zijn armen duiken en wegrennen, maar hij wiebelde almaar met zijn hoofd en zijn glimlach speelde zo weemoedig om zijn lippen. Zijn dunne, witte haar danste als het pluis van paardebloemen en hij legde zijn hand op mijn arm en zei: 'Ik ben een zachtaardige man. Ik heb vaak en veel geleden. [...] Hij had treurige ogen, bruin en glanzend als kandij. Voorzichtig begon hij met zijn vingers over de binnenkant van mijn pols te wrijven en ik voelde hoe vochtig zijn hand was.

Je wilt een type lichamelijke intimiteit binnen de literatuur halen, die altijd weggemoffeld wordt?

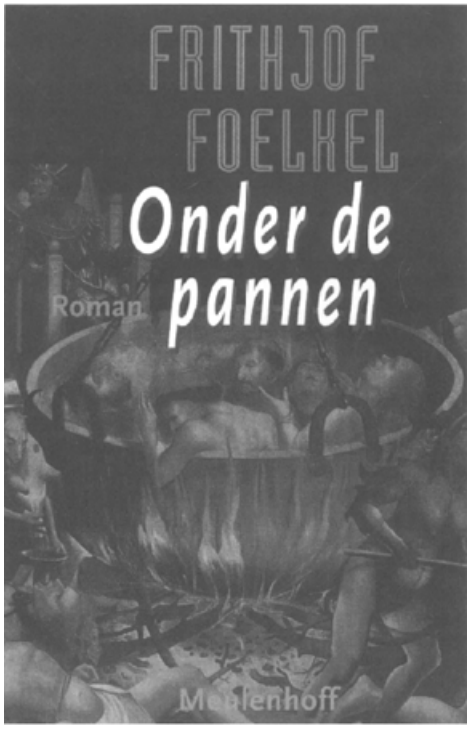
Sexualiteit is niet alleen poezelig en teder, maar vaak ook gewelddadig, vervelend en buitengewoon

schokkend, maar daarom wel intiem. Sommige begeertes vernielen of verwonden, andere herstellen, weer andere zijn alleen maar tragisch, of tragikomisch. Het begeerde kan weerbarstig zijn, onwillig, dwars of buiten je bereik.

Hoe doe je inspiratie op voor je verhalen?

Ik observeer mensen, vooral dames. Die échte dames, keurig en alles op orde, fascineren me. Dan krijg ik iets pesterig en slaat mijn fantasie op hol. ‘Ze gaan ook naar de w.c.’ denk ik dan, ‘ze hebben ook etensresten tussen hun tanden.’ Juist door hun geloof in die façade bieden ze alle gelegenheid om momenten van ontluistering op te roepen. Tenslotte is hun gedrag en aankleding een tot in de perfectie opgevoerd spel. Meer niet!

Hans Neervoort
Ivoren toren op de Veluwe
Over *Onder de pannen* van Frithjof Foelkel



Laat ik maar meteen duidelijk zijn: *Onder de pannen* van Frithjof Foelkel is hét romandebuut van het jaar. Een rijke en rijpe roman die doet wensen dat alle schrijvers-in-aanloop gedwongen zouden worden met hun debuut te wachten tot hun vijftigste zodat de literatuur verschoond blijft van dansende dichters op zinderende avonden. Frithjof Foelkel is vijftig.

Zijn *Onder de pannen* is een leesavontuur zoals je dat slechts af en toe mag beleven, zoals je je dat wenst met ieder boek waaraan je begint. Ontroerend, geestig en beklemmend, geheimzinnig en ongrijpbaar, intens en indringend.

Een rijk boek dat stof te over biedt voor gesprek en polemiek - en dat dus alles in zich heeft om een klassieker te worden. Een oefening in leeszelfwerkzaamheid als die andere klassiekers: *De donkere kamer van Damocles* en *Nooit meer slapen.* Niet ten onrechte stelde een ervaren lezer als Theo Sontrop in VPRO's radioprogramma *De leestafel* dat het een fantastisch boek is, maar dat hij de indruk had dat hij er de helft niet van begreep. En dat is niet erg, zou ik eraan toe willen voegen. Sterker nog, zo hoort het ook.

Vanaf de eerste bladzijde wordt de lezer meedogenloos gedwongen de gebeurtenissen te combineren tot een zinvol geheel. Gedeeltelijk tevergeefs, zo zal achteraf blijken. Ook dat hoort zo. Al meteen met de eerste zin zet Foelkel de toon: ‘Er viel niets te redden - de man was dood.’ De woorden staan in een proloog van een anonieme bezorgster van het op die proloog volgende manuscript. Ze zouden het begin kunnen vormen van een misdaadroman, ware het niet dat de bezorgster in de erop volgende zinnen ons lezers duidelijk maakt dat we dat wel uit ons hoofd kunnen zetten. De man is overleden aan een hartaanval en er is - zo meldt ze alsof

ze de gedachten van de lezer heeft kunnen raden - geen sprake van moord of zelfmoord. Maar ook zonder misdaad is er in dat begin volop mysterie aanwezig. De bezorgster mocht bijvoorbeeld zomaar een manuscript bij het lijk wegnemen; enkele regels na die stevige beginzin wekt ze nogmaals verbazing met de mededeling dat het sterfhuis haar goed bekend is en nog voordat de eerste bladzijde is omgeslagen, slaat de verbazing om in ver-

bijstering bij haar uitroep: ‘De trots dat hij het karwei had aangedurfd. Het volschrijven van deze blaadjes. Tenslotte dan toch! Dat hij uiteindelijk ja had willen zeggen, waar hij eerder altijd nee zei.’ De bezorgster heeft de dode zo goed gekend dat ze weet dat hij altijd had geweigerd te gaan schrijven. Maar ze noemt hem niet bij zijn naam. De dode moet het doen met haar afstandelijke ‘de man’, waarbij de vraag rijst naar de identiteit van de bezorgster, naar haar relatie met de overledene. Dat mysterie overschaduwt het hele boek, hoewel de lezer als in de beste speurdersroman zo zijn vermoedens heeft. In de epiloog krijgt de lezer de oplossing van het mysterie: de dode man is haar zoon. Maar dan zijn we als lezer al zo ver in hun wereld doorgedrongen dat niets ons meer verbaast, dan zijn we al zover ingevoerd in een krankzinnige roman dat we alleen maar instemmend kunnen knikken: ja inderdaad, dat is even logisch als deerniswekkend. Deerniswekkend voor de zoon dan.

Het op de proloog volgende verhaal bestaat namelijk uit twee lijnen: de belevenissen van Iwan Winston Kollektief en die van zijn vader Napoleon Kollektief, in stukken geknipt en om en om gerangschikt. Deze structuur heeft in de bespreking van de roman in de media tot nogal wat verwarring geleid. Enerzijds waren er recensenten die ervan uitgingen dat zowel Iwan als Napoleon hun verhaal aan het papier hadden toevertrouwd. Anderzijds waren er besprekers die twijfelden aan het aantal schrijvende personages: een of drie. Verder waren er nog wat die het perspectief in het midden lieten.

Die verwarring is wel begrijpelijk, omdat *Onder de pannen* een ingenieus gecomponeerde roman is, waaruit relevante informatie zich pas bij zorgvuldig lezen laat distilleren. Om het nog moeilijker te maken is het boek in een zeer afwisselende stijl geschreven. Zo hebben de verhalen van Iwan en Napoleon ieder hun eigen stijl, zodat daaruit het auteurschap niet definitief valt af te leiden.

Voor de oplossing van het raadsel moeten we in de proloog zijn. Ik ken geen proloog-roman waarin zoveel, voor de roman vitale informatie is verwerkt als *Onder de pannen.* In principe is in bovenstaande citaten uit die proloog de informatie te vinden die nodig is om het perspectiefraadsel op te lossen. De moeder is de enige die uitsluitsel kan geven over de status van het verhaal dat ze heeft bezorgd. Dat doet ze ook. Ten eerste is in de pro- en epiloog slechts sprake van haar zoon, haar man wordt niet genoemd. Bovendien heeft ze het heel duidelijk over één manuscript, dat ze onder het lijk van haar zoon heeft weggegrist, en over het ‘volschrijven van deze blaadjes’. Als er twee manuscripten waren geweest zou de moeder dat gezien hebben aan de twee verschillende handschriften, tenzij Iwan het werk van zijn vader had overgeschreven. Maar dan ligt het voor de hand dat hij het aan zijn eigen doelstelling had aangepast, waardoor het in ieder geval gedeeltelijk zijn eigen werk was geworden.

Op de rand van de waanzin

Er is nog een aanvullende aanwijzing dat Iwan de schrijver van het hele verhaal tussen proloog en epiloog is, maar die komt verderop in dit artikel aan de orde.

Laten we voorlopig eerst Iwans relaas van zijn eigen belevenissen eens onder de loep nemen. Dat is een soms geestig, maar schrijnend verhaal van een jonge man die wat gebrekkig in het leven staat. Nu is dat geen opzienbarend romanonderwerp. Met

elke romanfiguur is per definitie wat mis - zonder gebrek geen literatuur. Maar bij Iwan is er flink wat mis. De problemen zijn terug te brengen tot een leven in grote disharmonie. Die disharmonie uit zich in één lang conflict, hoewel bij het begrip conflict niet meteen aan hooglopende ruzies of zelfs (zelf)moordpogingen gedacht moet worden. Er is meer sprake van een voortdurende conflictsituatie, een permanente afwezigheid van harmonie, balanceren op het randje van de waanzin.

Alle problemen in Iwans leven zijn terug te brengen tot een ernstige disharmonie tussen zijn gevoel en zijn verstand. Bij Iwan is het gevoel ondergeschikt geraakt aan het verstand. Hij heeft geleerd blind te varen op zijn ratio en zijn emoties te wantrouwen. Iwan loopt geestelijk mank. Dat uit zich het duidelijkst op het gebied van de omgang met de ander, de anderen, de medemens. Die omgang is op zijn zachtst gezegd niet optimaal.

De uiteindelijke oorzaak is tweeledig: de genen en de opvoeding, *nature* en *nurture.* Zijn vader, zo staat dat

althans in het verhaal van diens belevenissen, lijdt aan hetzelfde probleem. Over zijn moeder hebben we het al gehad. Ook zij heeft haar gevoel wel erg sterk onder controle. In de epiloog schrijft ze:

> [...] men weet nooit wat men doet wanneer men een kind op de wereld zet. En daarom is men ook niet verantwoordelijk voor de afloop. Men zou over een ontzaglijke kennis moeten beschikken om te kunnen vermoeden waar de dingen uiteindelijk op uit zullen lopen. Men moet het maar gewoon zijn gang laten gaan. Tegenwoordig is het humanisme doorgeschoten en wordt de mens verantwoordelijk gesteld voor alles wat er misgaat.

Zo kun je je verantwoordelijkheid als ouder ook wegredeneren. En dat brengt ons bij Iwans opvoeding. Hij groeit op in eenzaamheid, als enig kind, in een afgelegen huis op de Veluwe (consequent de ‘enclave’ genoemd), zonder gas, elektriciteit en stromend water, zonder vriendjes en vriendinnetjes om mee te spelen en zijn ik te ontdekken, met een vader van vijftig, die twintig jaar ouder is dan zijn moeder, een vader en een moeder die het allebei te druk hebben om zich met hem bezig te houden. Hij blijkt dan ook een ongelukje te zijn. Geen van beiden lijkt in staat zich effectief met de opvoeding van Iwan te bemoeien. ‘Later (na de kleutertijd, HN) had ik minder last van je,’ zegt zijn moeder tegen hem in een gesprek na de dood van zijn vader. En: ‘Je keerde je van ons af. [...] Al tijdens je lagere-schooltijd.’ Die afwijzende houding van Iwan is niet zo vreemd, want de moeder heeft even daarvoor de anecdote verteld dat hij als kleuter aan kwam lopen naar het huisje waarin zij zat te schrijven, terwijl hij zijn rode mutsje tot over zijn ogen trok, ‘en, als dat niet hielp, weer tot boven je ogen. Waarna je luid begon te zingen.’ Dit is misschien wel het pregnantste beeld van Iwan in de hele roman: een jongetje met een mutsje over zijn ogen, dat af en toe dat mutsje voor zijn ogen vandaan trekt om te kijken waar hij loopt. En bij de moeder, die dit gezien heeft, gaat geen lichtje branden, integendeel. Pas 's avonds vindt ze tijd om enige aandacht aan het struisvogelgedrag van de kleuter te schenken, zonder dat er trouwens iets mee gedaan wordt. Daar ligt de kiem van het beeld dat Iwan later van zichzelf heeft en dat hij bij de psychiater omschrijft als ‘een punt op de (steile) zuidhelling van de Himalaya. Een verontreinigingetje, boven in de foto, een puntje.’ De onherbergzaamheid van het leven, volgens Iwan.

Als kind moet hij zichzelf vermaken. De natuur begint bij de voordeur, maar die natuur heeft niet echt de interesse van de jongen. Hij kijkt liever naar de sterren dan naar de dennen of de herten. Zijn belangstelling geldt de levenloze macrokosmos ver weg, meer dan de levende microkosmos om hem heen, een macrokosmos bovendien die geordend is.

Geniaal maar gek

Hiermee is misschien de indruk gewekt dat de verhouding met zijn moeder de oorzaak van zijn problemen is, maar dat is maar voor een deel zo. Zijn slechte geestelijke gezondheid is voor een groot deel te wijten aan zijn vader, een zeer dominante, egocentrische man. Een cliché bijna, als hij niet geniaal en een beetje gek was. Hij

dwingt Iwan min of meer in de Oedipusrol. Iwans hele leven staat in het teken van de strijd met zijn vader. Het is een stille strijd want zijn vader praat nauwelijks met hem terwijl hij van de weeromstuit niet met zijn vader praat. Hij probeert uit alle macht van hem te winnen met schaken - de enige gelegenheid dat zijn vader enige interesse in hem toont - en hij kiest dezelfde studierichting als zijn vader, de natuurkunde, om hem op zijn eigen terrein te kunnen verslaan. De studie verschaft hem tevens de gelegenheid aan de directe invloed van zijn vader te ontkomen. Het is het eerste duidelijke teken van zijn streven naar harmonie.

Zijn studie brengt die harmonie echter niet. Hij wordt wetenschappelijk gevormd, maar sociaal gezien komt hij van de regen in de drup. In een omgeving die krioelt van de mensen slaagt hij er niet in zijn isolement te doorbreken. Hij blijft de eenling die hij was en verkommert op zijn kamertje. Hij schaakt tegen de computer, een tegenstander die er niet echt is, en hij speelt beroemde veldslagen uit de geschiedenis na. Die bieden een dubbele overzichtelijkheid: allereerst een wereld die in twee partijen is verdeeld (de Duitsers en de Fransen, de geallieerden en de Duitsers) en ten tweede: gebeurtenissen die vastliggen in de geschiedenis. Reconstrueerbaar. De geschiedenis

heeft de mensen van hun onvoorspelbaarheid ontdaan. Ze zijn abstracties geworden.

Erger nog, de wetenschap helpt hem zelfs niet de natuurkundige problemen waar hij mee zit, op te lossen. Cynisch genoeg vindt hij later de oplossingen wel, maar dan interesseren de problemen en de oplossingen hem niet meer. Dat hangt samen met een keerpunt in zijn leven. Iwan die zich altijd verlaten had op zijn verstand, op de orde scheppende claim van de wetenschap, komt door zijn studie tot de conclusie dat die wetenschap valse pretenties heeft. De wis- en natuurkunde streven er niet naar orde te scheppen, maar houden zich bezig met modieuze en dus lucratieve deelprobleempjes. Niet het zoeken naar de waarheid is het doel, maar het behouden van een baan of het binnenslepen van een subsidie. Dat inzicht begint zijn bestaan nog ernstiger te ontregelen.

Na zijn studie vindt Iwan een deeltijdbaan als redacteur van een encyclopedie. Het werk past uitstekend bij hem: kennis samenvatten, overzichtelijk maken, ordenen. Een bijkomend voordeel is dat hij niet met mensen hoeft samen te werken, want met mensen kan hij niets, zoals hij de psychiater vertelt als die hem vraagt naar het waarom van zijn vroegere studiekeuze. Mensen vertegenwoordigen in hoge mate de chaos.

Maatschappijkritisch theater

Mensen doen een beroep op zijn (sociale) gevoel, maar hij heeft nooit geleerd met mensen om te gaan. Die twee problemen, het falen van het verstand als ordeschepper en de chaos van de gevoelens, dwingen hem te zoeken naar een oplossing. Hij realiseert zich - kennelijk - terecht dat de enige oplossing te vinden is in het ontwikkelen van het gevoel.

Omdat hij een paar toneelstukken heeft geschreven, komt hij in contact met het KATER, het Koninklijk Aktie Theater, de toneelgroep van de Universiteit van Amsterdam. Het is 198., het jaar van de inhuldiging van Koningin Beatrix, het jaar van de krakersrellen. Het Kater is een toneelgezelschap van studenten die noch studeren noch toneelspelen. Vergaderen, in de kroeg nakaarten over de vergaderingen en spandoeken schilderen zijn zo ongeveer de enige bezigheden waarop de leden te betrappen zijn. Er moet maatschappij-kritisch toneel gemaakt worden, maar de maatschappij-kritische finesses ontgaan Iwan. Sterker nog, in wezen interesseert de inhoudelijke kant van het toneel noch de maatschappij hem erg veel. Hij heeft zich alleen maar bij het gezelschap aangesloten om zich uit zijn isolement te verlossen, om ergens bij te horen. Hij wekt zelfs de indruk dat hij onder geen beding uit de toon wil vallen.

Iwan heeft besloten dat aanpassing aan de anderen de enige weg is naar harmonie tussen hem en die anderen, de buitenwereld, maar daarin faalt hij, want ook het toneelgezelschap brengt hem die harmonie niet. Ook deze keer ligt dat niet helemaal aan hem. Het maatschappij-kritische ligt niet in zijn aard, niet omdat hij niet kritisch is ten opzichte van die maatschappij, maar, integendeel, omdat hij net als zijn moeder en zijn vader een afkeer heeft van die maatschappij. Maatschappijkritiek komt voort uit bekommernis om die maatschappij en die bekommernis kent Iwan niet. Er is echter nog een belangrijker reden waarom zijn verblijf bij het Kater op een teleurstelling uitloopt. Het gezelschap biedt hem niet de warmte waarnaar hij op zoek

is. Het engagement is slechts een abstractie, is slechts theoretisch. In de praktijk komt hij terecht in een koud, harteloos milieu. Niemand stelt belang in de ander. Opvallend is de totale afwezigheid van vriendschaps- en liefdesrelaties in het boek. Zelfs sex is volkomen afwezig, zowel bij Iwan als bij de anderen. En als er al een keer een meisje in een bijzin een relatie krijgt, ontvlucht zij in diezelfde bijzin nog het toneelgezelschap.

Het is geen omgeving waarin Iwans sociale gevoel tot ontwikkeling kan komen. De chaos in het gezelschap is enorm. Zelfs het penningmeesterschap dat hij vervult, een kwestie van ordening in een overzichtelijk debet en credit, blijkt in de praktijk een onmogelijke bezigheid: hij verzandt in vage declaraties van taarten en studiereizen.

De werkelijke oorzaak van het mislukken van zijn socialisatiepoging is dat zijn aandacht gericht is op de ander, maar dat heeft hij zelf nog niet door. Hij voelt dat zijn mogelijkheden uitgeput zijn en besluit een deskundige te raadplegen. Zelf ziet hij dat achteraf als het begin van zijn oplossing, zijn definitieve keuze. Niet voor niets begint hij zijn relaas met het

eerste bezoek aan de psychiater. Iemand (Iwan zelf, zijn moeder?) heeft overigens Iwans deel van dit gesprek weggelaten, zodat we alleen de vragen, antwoorden en opmerkingen van de therapeut te lezen krijgen. Heel geestig alweer, als het niet zo schrijnend en dreigend was. Zelfs wie de paar flarden van gesprekken - of wat daar voor door moet gaan - leest, komt met Iwan tot de conclusie dat ook de psychiater op korte termijn in ieder geval geen hulp kan bieden, hoewel Iwan zich wel prettig voelt bij de aandacht die de psychiater aan hem besteedt en hij in staat is zijn probleem te benaderen.

Onder behandeling

Zoals ik hierboven al aangehaald heb, vergelijkt Iwan zich bij het eerste bezoek aan de psychiater met een punt op de zuidelijke helling van de Himalaya. Dat beeld heeft twee implicaties: allereerst geeft het aan hoe geringschattend hij op zichzelf neerkijkt. Ten tweede duidt dat beeld op de barre bedreiging die de buitenwereld voor hem betekent. Onderweg naar een volgende gesprekssessie met de psychiater denkt Iwan: ‘Op een dag zal ik gezond zijn. Afscheid hebben genomen van de chaos der gevoelens.’ En als de psychiater even later vraagt of hij dan voor zichzelf geen gevoelswereld kan scheppen, antwoordt hij: ‘Nee [...] Want bij mij moet er iets aan voorafgaan. Vooraf aan het gevoel moet er orde zijn. Hoe zou ik kunnen voelen, wanneer ik de dingen niet eerst hun nummer geef?’ Hij weet wel waar de problemen liggen, maar heeft niet helemaal door wat de problemen precies zijn. Het is duidelijk dat Iwan zich verlaat op de rede. Dat is de bron van alle ellende. Hij denkt dat hij zijn hele leven door kan blijven hinken.

Een modieuze vraag als ‘Kun je dan voor jezelf geen gevoelswereld scheppen?’ maakt duidelijk dat van zo'n vraagsteller geen heil te verwachten is. Iwan krijgt dat zelf ook wel door. Hij zal uiteindelijk zijn lot weer in eigen hand nemen, daartoe ongetwijfeld mede geïnspireerd door *Over literatuur* van Lodewijk van Deyssel. Het stuk - in de door mij gebruikte Prisma-uitgave waarin het na de verhalenbundel *Studies naar het naakt model* van Frans Netscher is uitgegeven, beslaat het bijna 41 bladzijden - is een uitgebreide, vernietigende kritiek op Frans Netscher, diens stijl en diens interpretatie van het (Franse) naturalisme, waartegenover Van Deyssel in één moeite door in een wervelende en wervende stijl zijn eigen (naturalistische) literatuuropvatting zet. Die literatuuropvatting moet voor Iwan een openbaring geweest zijn: ‘Wij kunstenaars zijn alles, wij alleen zijn het geluk en de liefde van de toekomst.’ Het moet Iwan toegeschenen hebben alsof hij alleen maar hoefde te gaan zitten om nooit meer te hoeven hinken.

De dood van zijn vader - die overigens zeer omzichtig wordt omzeild, er is geen enkele aanwijzing in het boek te vinden hoe, wanneer en waaraan hij gestorven is - komt voor Iwan cynisch genoeg op het juiste moment. Hij hoeft de feitelijke strijd met zijn vader niet meer aan te gaan. Integendeel, hij neemt - letterlijk - de plaats in van zijn vader, wanneer hij in het huisje van zijn vader gaat wonen. De cirkel is rond: hij kan de verwarrende, drukke stad achter zich laten en zich terugtrekken in de binnenlanden van de Veluwe om zich bezig te houden met de literatuur en met Van Deyssel als baken:

‘Wij zijn de Revolutie in de Literatuur. [...] En wat staat onze revolutie ver boven de maatschappelijke! [...] Wat wereld! Wat mensen! Wij dragen een wereld vol mensen in ons gemoed, die wij storten over de stoffelijke wereld, om haar de hoogste genieting te geven, en in enkele uren een eeuwigheid van vreugde.’

In dit meer dan zelfbewuste proza vindt Iwan onder andere een rechtvaardiging voor zijn isolement: de ivoren toren. In zekere zin zou je uit dat zelfgekozen iolement kunnen concluderen dat hij zichzelf, zijn onvermogen op een redelijke manier met andere mensen om te gaan, accepteert. (Ik zou zelfs nog een stap verder kunnen gaan: de mens is niet tot meer in staat dan zich in een hutje op de Veluwe op te houden.) Dit zich-terugtrekken is geen vlucht, zoals blijkt uit de de slotzin van Iwans relaas: ‘Ja, dacht ik, als ik hier eens ging wonen.’ Vooral het laatste woord is typerend: het heeft iets voldaans, iets tevredens, ondanks of juist door de totale stilte en de totale duisternis van de nacht waarin Iwan die woorden overdenkt. Maar ook om een andere reden is er geen sprake van een vlucht. Hij heeft een doel, hij trekt zich terug om zich aan het schrijven te wijden, een taak die door Van Deyssel is geïnspireerd, en door zijn moeder: l'art pour l'art.

Maar Iwan combineert het artistieke met het praktische. Zijn schrijven heeft een therapeutische component. Hij schrijft om inzicht te krijgen in zijn eigen problemen. Wie zijn relaas leest, krijgt de indruk van een schrijver die wanhopig bezig is de waanzin de baas te worden. Wie daarnaast ook naar het relaas van Napoleon kijkt, ziet hoe mooi Iwan zijn roman vormgegeven heeft. In de eerste plaats is in het verhaal van Napoleon prachtig Iwans gekte gespiegeld, maar tegelijkertijd is het natuurlijk ook een verhaal van de gekte zijn vaders, waardoor duidelijk wordt waar Iwans psychische problemen mede hun oorsprong hebben. Dit determinisme verraadt de invloed van de Tachtigers.

Literatuur als slagveld

Maar het blijft niet bij het sombere determinisme van Coenen, Emants en Van Oudshoorn. In Napoleons verhaal heeft Iwan getracht zich in te leven in zijn vader (‘een wereld vol mensen in ons gemoed’), waardoor hij een eerste stap zet op het pad der genezing, tot geestelijk gezond worden. Uit de vorm die Iwan gegeven heeft aan het verhaal van Napoleon - een lange brief waarin Napoleon zijn zoon ettelijke malen aanspreekt - blijkt bovendien zijn behoefte aan contact met zijn vader. Door ook zijn vader een behoefte aan contact toe te dichten overbrugt hij de kloof die hen scheidt. Toegegeven, het contact is alleen maar mogelijk na de dood van Napoleon en via de literatuur. Wat dat laatste betreft blijkt Iwan bezig te zijn geweest met het ‘scheppen van een eigen gevoelswereld’, de oplossing van de psychiater.

Het resultaat van zijn literaire inspanningen is een geslaagde poging zijn vader te verslaan, niet meer op zijn eigen terrein (dat - zo blijkt uit beider verhaal - is een doodlopende weg), maar op het terrein van de literatuur. Dat is misschien wel de meest fundamentele reden waarom hij zijn vader als schrijver opvoert. Daarmee kiest hij tevens de weg van zijn moeder, die immers het artistieke in de familie vertegenwoordigt. Het betreft hier een omtrekkende aanvalsbeweging, om in Iwans veldslagterminologie te spreken.

Er is één zwakke plek: Iwan sterft niet lang na de voltooiing van de roman. En aangezien zijn relaas ophoudt op het moment dat hij besluit zich op de Veluwe te vestigen, dus voor hij met schrijven begonnen is, kunnen we het resultaat van de omslag van zijn leven slechts uit de roman opmaken.

De dood van Iwan heeft iets opmerkelijks. Hij sterft aan een hartaanval en dat terwijl hij begin dertig is en het uiterlijk heeft van een commando. Het ligt voor de hand aan een psychosomatische oorzaak te denken, want de emoties die naar buiten kwamen, waren wel erg heftig. Maar er is, denk ik, meer aan de hand. Zoals vriendschap en liefde volkomen afwezig zijn in het verhaal, zo is er een bijna totale afwezigheid van de lichamelijkheid. Niet alleen over sex, maar ook over honger, dorst en slaap wordt niet of slechts in vage zin gesproken. Iwan heeft - zo lijkt het - nauwelijks contact met zijn eigen lichaam. Lichamelijke behoeften zijn met het verstand namelijk niet onder controle te brengen. In dit verband is een herinnering aan zijn studententijd die hij noteert tekenend. 's Nachts wandelt hij door Amsterdam, piekerend over natuurkundige problemen. Bij thuiskomst wil hij in de wasbak urineren, maar de afvoer is verstopt. Wat een symboliek!

Dat Iwan zijn lichaam negeert, heeft met zijn vroegtijdige dood te maken en met zijn problemen. Het zitten heeft hem niet alleen goed gedaan, uiteindelijk wordt het zijn ondergang.

Ingenieuze structuur

Tot nu toe heb ik zorgvuldig geprobeerd binnen de roman te blijven. Er komt echter onherroepelijk een moment dat je de roman als roman, als door de schrijver geconcipieerd kunstwerk, moet gaan beoordelen. Welnu, *Onder de pannen* is van een grote ingehouden gedrevenheid. De zeer doordachte, hechte structuur was noodzakelijk om een dam op te werpen tegen de hoge golven van de emoties, want dat er veel heftige emoties aan ten grondslag liggen is duidelijk. Eenzaamheid, onzekerheid, levensangst. In een openhartig en aangrijpend vraaggesprek in De Groene Amsterdammer van 15 maart 1995 maakt Foelkel duidelijk dat een groot deel van de roman autobiografisch is. Niet dat dat voor een lezer van groot belang is, maar het verklaart wel waar die emoties vandaan komen. Zijn geestigheid (om iemand die bij de SEMSTO werkt, de Stichting Evaluatie Methode en

Systematiek in Theoretisch Onderzoek, de naam Jif te geven bijvoorbeeld) zorgt ervoor dat de roman nooit larmoyant wordt. De stijlwisselingen zorgen voor een flinke afstand tussen gebeurtenissen en lezer.

En wat die structuur betreft: Foelkel hanteert op ingenieuze wijze het beproefde literaire procédé van het gevonden manuscript. Het effect is dat de spanning, die de vraag naar de identiteit oproept, over het verhaal heen van proloog naar epiloog wordt opgerekt, met als resultaat dat de moeder niet alleen inhoudelijk maar ook structureel aan de basis staat van Iwans schrijverschap. Met andere woorden: door de moeder als bezorgster op te voeren wordt van de driehoek (vader, zoon en een beetje de moeder) een gelijkbenige driehoek geconstrueerd, waarvan Iwan door zijn vader als schrijver te introduceren een gelijkzijdige maakt. Door die driehoek heen is een cirkel gevlochten. Het uitgangspunt van deze roman ligt in een manuscript van de moeder dat de vader in haar bureau ontdekt als ze het huis heeft verruild voor het ziekenhuis (en niet voor een doodskist zoals Doeschka Meijsing in Elsevier van 25 februari 1995 abusievelijk vermeldt). Dat manuscript zet vader Napoleon ertoe aan zelf een roman (in de vorm van een brief) te gaan schrijven. Iwan vindt daarin op zijn beurt de aanleiding om zijn ervaringen op schrift te stellen en dat leidt uiteindelijk tot de bezorgsters-werkzaamheden van de moeder. Hierdoor wordt het schrijven tot fundamenteel thema van het verhaal gepromoveerd.

Met die cirkel- en driehoekconstructie heeft Foelkel een heel scala aan stijlmogelijkheden geschapen die hij volleerd hanteert. Alledrie zijn personages krijgen een eigen toon. Iwan wordt bovendien in de gelegenheid gesteld een aantal verschillende registers te bespelen. En door het hele verhaal heen is de humor nooit ver weg, over het algemeen in toom gehouden door de tragische, schrijnende context, wanneer we tenminste de opmerkelijke, satirische beschrijving van de overheidsreactie op de krakersrellen - een wat te zwaar aangezette satire - buiten beschouwing laten. Daar verhaalt Foelkel dat de marine wordt ingezet om de krakers uit te schakelen. De mariniers staan onder leiding van ‘brigadegeneraal (sic!) J.M.F. Dodelijke Hondebeet’. Dit stuk is werkelijk wat te melig. De marine kent overigens de rang van brigadegeneraal niet - de overeenkomstige rang bij de marine is die van commandeur.

Een ander opmerkelijk fragment is te vinden in hoofdstuk 6 van Deel Een, ‘De wetenschap van de staat’, waarin Iwan solliciteert naar een baantje bij de SEMSTO, de instelling die onderzoek doet naar het doen van onderzoek. In een deel van dat hoofdstuk beschrijft Iwan zichzelf door de ogen van Jif, degene bij wie hij solliciteert. Relativerend en geestig.

Speciaal zijn de cursieve gedeelten in Iwans relaas. Meestal zijn het gedachten die hij heeft ten tijde van, of naar aanleiding van de situatie waarin hij verkeert. Deze gedeelten zijn sensitiever van toon dan de omgeving waarin ze verkeren.

In de literatuur kan alles

In dag- en weekbladen werd lovend gesproken over *Onder de pannen.* Juist een dergelijk boek toont echter weer eens het nadeel aan van de gewoonte een boek zo snel mogelijk na en liever nog voor publicatie te bespreken. De recensent is niet in

de gelegenheid het werk na enige tijd nog eens te lezen. Het gevolg laat zich raden. Zo heeft Arnold Heumakers in de Volkskrant van 10 maart 1995 over het hoofd gezien dat de jongeman van de uitgeverij met wie de vader van Iwan contact heeft en die hem nogal cynische adviezen geeft over de roman die Napoleon aan het schrijven is

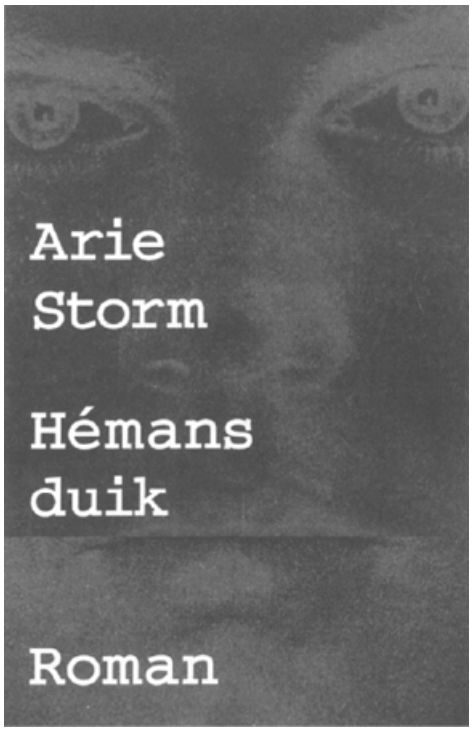
> (Maar laat u niet ontmoedigen. In de literatuur kan tegenwoordig alles. Springt u van de hak op de tak? Weest u niet bang. We delen u gewoon in bij de schrijvers die van de hak op de tak springen! [...] U moet het zoveel mogelijk in actie zoeken, dan is het eventueel ook nog te verfilmen. Seks is altijd bruikbaar. Kunst is een toegang tot het bruisende leven. Exploiteert u het mystieke, magische, stuitend realistische. Of voor mijn part de quantummechanica. De lezer van tegenwoordig is een routinier. Een alles-eter. Of op de manier van de Dancing Wu Li Masters - men is dol op raadsels, op magische kubussen, op geweld. Voor mijn part laat u in uw boek een atoombom ontploffen. Dat alles moet u, met

uw achtergrond, toch een beetje verantwoord kunnen vormgeven?)

helemaal niet een jongeman van een uitgeverij is, maar een van de leden van het Kater, omdat de vader in zijn vergeetachtigheid het telefoonnummer heeft gedraaid dat Iwan hem gegeven had voor het geval zijn vader hem wilde bereiken. Eenzelfde fout maakt Onno Blom trouwens in Trouw van 24 maart 1995. Waar allen het over eens zijn is de complexiteit van de roman en de daaruit voortvloeiende noodzaak hem te herlezen om ten volle van dit uitzonderlijke boek te kunnen genieten.

Wie het interview leest van René Zwaap in De Groene Amsterdammer en ziet hoeveel jeugd Foelkel in zijn roman heeft gestopt, vraagt zich afwaar zijn volgende roman nog over zou kunnen gaan. Zweefvliegen? Ik denk dat ik voorlopig eerst *Onder de pannen* nog eens ga herlezen.

Ron Elshout
Een personage van papier
Over *Hémans duik* van Arie Storm



> *Hij betrad een werkelijkheid die door hemzelf en de door hem bestudeerde auteurs gecreëerd werd, die ter plekke ontstond, die er niet eerder was.* (*Hémans duik*)

Taal en werkelijkheid

In zijn *Zes memo's voor het volgende millennium* houdt Italo Calvino een pleidooi voor enkele literaire waarden die behouden moeten blijven in het volgende millennium: ‘lichtheid’, ‘snelheid’, ‘exactheid’, ‘zichtbaarheid’ en ‘veelvoudigheid’.

Aan de vooravond van zijn vertrek naar Harvard University waar hij de lezingen zou geven overleed Calvino, nog voor hij de zesde lezing, die over ‘consistentheid’ zou gaan had kunnen schrijven.

Een opstel over ‘onbevangenheid’ ontbreekt, maar je kunt je afvragen of de erudiet Calvino deze gesteldheid als een te conserveren waarde voor de volgende duizend jaar beschouwd zou hebben. Hij herinnert zich zijn eigen onbekommerde omgang met verhalen wèl:

> In de jaren twintig bracht de *Corriere dei Piccoli* in Italië de bekendste strips van die tijd: Happy Hooligang, The Katzenjammer Kids, Felix the Cat, Maggie and Jiggs, allemaal omgedoopt met Italiaanse namen. En daarnaast waren er Italiaanse stripverhalen, sommige van uitstekende kwaliteit volgens de grafische smaak en stijl van die periode. Het systeem

van de tekstballonnen voor de zinnetjes van de dialogen was in Italië toen nog niet gebruikelijk (dat begon in de jaren dertig bij de introductie van Mickey Mouse). De *Corriere dei Piccoli* tekende de Amerikaanse strips over zonder de ballonnen, die werden vervangen door rijmpjes van twee of vier regels onder elk plaatje. Maar omdat ik nog niet kon lezen, kon ik heel goed zonder de woorden en had ik genoeg aan de tekeningen. Ik ging helemaal op in dat krantje, dat mijn moeder was begonnen te verzamelen nog voordat ik geboren was, en waarvan ze de jaargangen liet inbinden. Ik bracht uren door met het volgen van de afleveringen van elke strip van het ene naar het andere nummer, vertelde mezelf in mijn hoofd de verha-

> len waarbij ik de scènes steeds op verschillende manieren interpreteerde, ik verzon varianten, bracht de afzonderlijke episoden samen in een groter verhaal, ontdekte in elke strip vaste elementen die ik eruit lichtte en met elkaar verbond, ik vermengde de ene strip met de andere en bedacht nieuwe stripverhalen waarin de secundaire personages de hoofdrol gingen spelen.

Calvino's herinnering laat prachtig zien hoe de vrijmoedige omgang met de verhalen zich ontwikkelt: al snel is het jonge 'lezertje' geen onbeschreven blad meer en gaat hij met de vertellingen aan de haal, verzint *varianten*, *ontdekt vaste elementen* (ieder kind dat twee sprookjes gehoord heeft, recht de rug en spitst de oren als het hoort: 'Er was eens.....') en gebruikt de psychologie van de personages om nieuwe verhalen te maken.

Na het horen, zien of lezen van een paar verhalen behoeft een lezer zijn onbekommerde omgang daarmee nog niet kwijt te zijn, maar de totale onbevangenheid is verdwenen. Hij heeft, zelfs (of misschien wel: juist) in een 'beeldtijd' als de onze, verhalen in zijn hoofd, herkent personages, types, onderscheidt verhaallijnen en ontkomt niet aan vergelijken en afmeten.

Dat laatste geldt natuurlijk in hoge mate voor de beroepslezer, de recensent, die wellicht onbevangenheid zelfs geen wenselijke eigenschap acht. Hij wil immers het gelezen boek plaatsen in een traditie, een stijl en zoekt derhalve naar geestverwanten, overeenkomsten, als die al niet in het oog springen.

Want ook onbevangen schrijven, zoals dat mogelijk in de negentiende eeuw nog wel voorkwam, is natuurlijk in het huidige tijdsgewricht onbestaanbaar, omdat een schrijver zelf vanzelfsprekend in de eerste plaats zo'n gevoede lezer is. Dat is voor de ontwikkeling van de literatuur maar goed ook, want als dat niet zo was, zou iedere beginnende schrijver, zonder dat in de gaten te hebben, opnieuw een reeds bestaand literair wiel uitvinden - hoewel ik mij haast te zeggen dat dit soms zijn specifieke charmes kan hebben bij schrijvers als Jan Hanlo en Tonnus Oosterhoff die bij elk gedicht als het ware opnieuw lijken te beginnen. Het is overigens nog maar de vraag of dat uit onbevangenheid of juist uit overbewustzijn geschiedt.

In de loop der tijd is het literaire bewustzijn dermate ontwikkeld dat daar ruimte in kwam voor postmoderne opvattingen, waarin begrippen als citeren en het *samplen* van bestaande teksten een grote rol spelen.

Daarnaast is er in dit literaire overbewustzijn plaats voor Jacques Derrida's opvatting dat er niets buitentaligs bestaat: teksten verwijzen noodzakelijkerwijs naar teksten en zijn niet in staat naar de ons omringende werkelijkheid of onze persoonlijke identiteit te verwijzen. Evenzogoed zou je het omgekeerde kunnen beweren: dat alles in de werkelijkheid buitentalig is. Welke formulering er gekozen wordt, maakt nu niet veel uit, hier gaat het er om dat in beide opvattingen de negentiende-eeuwse opvatting van een één-op-één-relatie tussen taal en werkelijkheid op losse schroeven gezet wordt en daarmee gecompliceerd.

Calvino zegt in zijn lezing over exactheid:

> Sommigen zijn van mening dat het woord het middel is om de essentie van de wereld te bereiken, de uiterste, unieke absolute essentie. Meer dan dat het woord deze essentie weergeeft, identificeert het zich ermee (en is

> het dus onjuist te zeggen dat het een middel is): er is het woord dat alleen zichzelf kent, en daarbuiten is geen enkele kennis van de wereld mogelijk.

Een passage die tot nadenken stemt. Enerzijds is er dat relativerende ‘sommigen’, anderzijds eindigt diezelfde zin in wel zeer stevige absolutismen. Vervolgens verbaast me, helemaal in een verhandeling over ‘exactheid’, de personificatie van ‘het woord’, - een (of: het) woord dat zich met een essentie identificeert?, - een (of: het) woord dat zichzelf kent? Hoe dan ook, de conclusie is duidelijk: buiten de taal is geen enkele kennis van de werkelijkheid mogelijk. Het door ‘sommigen’ uitgesproken vertrouwen in de macht van het woord mag in contrast staan met Derrida's scepsis, de conclusies liggen dichter bij elkaar dan mogelijkerwijs eerst verwacht zou worden.

Calvino gaat verder:

> Anderen daarentegen interpreteren het gebruik van taal als een onophoudelijk najagen van de din-

> gen, als benadering niet van hun essentie maar van hun oneindige verscheidenheid, als een strijken langs hun onuitputtelijke, veelvormige oppervlak.

Hij citeert Hofmannsthal: ‘De diepte zit verborgen. Waar? Aan de oppervlakte’ en Wittgenstein: ‘Dat wat verborgen is, heeft voor ons geen belang’. Deze andere uiterste opvatting raakt aan het nominalistische idee dat woorden slechts als namen beschouwt en dat aan woorden geen enkele werkelijkheidswaarde toegekend kan worden.

Dergelijke uiteenlopende denkbeelden dagen uit tot een eigen plaatsbepaling. Calvino's antwoord luidt:

> [...] ik denk dat we altijd op jacht zijn naar iets dat verborgen is of slechts mogelijk of hypothetisch, en waarvan we de sporen volgen die aan de oppervlakte verschijnen. Ik geloof dat dat basismechanismen van onze geest zich blijven herhalen, vanaf het Paleolithicum van onze jagende en voedselverzamelende voorvaderen, door alle culturen van de menselijke geschiedenis heen. Het woord verbindt het zichtbare spoor aan het onzichtbare, aan het afwezige, het gewenste of gevreesde, als een wankele noodbrug over de leegte.

De taal als wankele noodbrug over de leegte die ons scheidt van de ons omringende werkelijkheid - dat is een zienswijze waar ik me wel bij thuis voel, omdat het de twee uitersten met elkaar verbindt en vooral omdat het cynisme dat in de kern van de nominalistische opvatting op de loer ligt (Als je er bij voorbaat van uit gaat dat er nauwelijks een relatie tussen de realiteit en taal is, waarom zou je dan überhaupt nog proberen iets in woorden te vangen?), daarmee uitgeschakeld wordt. Ik ben geneigd de houding van Elias Canetti met betrekking tot geschiedenis ook van toepassing te beschouwen op mijn verhouding met de taal. Canetti zegt:

> Niemand handelt in de geest van de geschiedenis, want niemand kent die geest. Waarschijnlijk bestaat hij helemaal niet. Maar dat zou dan betekenen dat de geschiedenis in haar openheid steeds te beïnvloeden is, zogezegd in onze handen ligt. Misschien dat die handen niet sterk genoeg zijn om er iets mee tot stand te brengen. Maar aangezien we dat ook niet weten, kunnen we het toch proberen.

Niemand raakt met zijn taal de essentie van de wereld, want niemand kent de essentie. Waarschijnlijk bestaat die helemaal niet. Maar dat zou betekenen dat de relatie tussen taal en een vermeende essentie open is en daarmee door ons te beïnvloeden met, in en door de taal. Misschien dat die taal niet sterk genoeg is om er iets mee tot stand te brengen. Maar aangezien we dat ook niet weten, kunnen we het toch proberen. (Taal is in ieder geval zo open en beïnvloedbaar dat het mogelijk is de klemtoon van die laatste zin op ‘toch’ of op ‘proberen’ te leggen. Zelfs dat te proberen is de moeite waard.)

Dichters illustreren dat het goed mogelijk is sceptisch te zijn ten opzichte van de ‘werkelijkheidswaarde’ van het woord en tegelijkertijd te beseffen dat dit nu eenmaal het enige gereedschap, hoe gebrekkig ook, is en dat we daar de werkelijkheid mee

te lijf moeten. Hans Faverey noemde taal ‘zenopraat’, schamperde ‘wat een klungelig instrumentarium vaak’. Jacques Hamelink omschrijft het als ‘gedachtengruis’, maar deze zienswijze heeft geen van hen ervan weerhouden à la Gorters ‘ik zoek te zeggen hoe...’ een compleet oeuvre bij elkaar te schrijven dat nauw op die werkelijkheid betrokken is en er uit voortkomt.

Calvino vervolgt:

> Daarom ligt voor mij het juiste gebruik van de taal daar waar je in staat wordt gesteld de (aanwezige of afwezige) dingen terughoudend, voorzichtig en behoedzaam te benaderen, en te respecteren wat de (aanwezige of afwezige) dingen ons vertellen zonder woorden.

Dat geldt niet alleen voor dingen, maar ook voor mensen en denkbeelden.

Een debuut!

In 1994 verscheen van Arie Storm *Hémans duik*, een roman die, toen ik hem bemachtigde, gesierd was met een buikbandje. DEBUUT vermeldde dat in gele kapitalen, alsof dat op zich een verdienste was. Een debuut beginnen te lezen kenmerkt zich in ieder geval

door een zekere onbevangenheid, doordat de lezer met betrekking tot een onbekende auteur (nog) geen verwachtingspatroon heeft, zoals bij ‘de nieuwe’ Mulisch, ‘de nieuwe’ Reve, bij welke schrijvers hun benaming bijna tot soortnaam verworden is. Die onbevangenheid zou bij het lezen van *Hémans duik* snel verdwijnen.

Op het eerste gezicht is de roman een eenvoudig samen te vatten vertelling in Hollands-realistische traditie. De hoofdpersoon, Héman, trekt door woningnood gedwongen in bij een zekere Pieter van wie geheel terecht gezegd wordt: ‘Op de een of andere manier had Pieter de leiding [...]’. Een andere karakterschets van Pieter bereikt ons op een ironische manier als Héman in de krant een artikel leest over een lustmoordenaar: ‘Kenmerkend voor hem zijn uitgesproken narcistische trekken, overgevoeligheid voor kritiek, jaloezie, een constante behoefte aan bewondering en aandacht en extreme psychische spanning.’ Pieter is opdringerig, manipuleert Héman, liegt en buit hem uit. Héman heeft hiertegen geen verweer. Onder meer doordat Pieter zijn vriendin Nathalie in huis haalt, dringt hij Héman steeds verder terug. Daarbij dreigt Héman zijn baantje te verliezen en komt er een oproep voor militaire dienst. Opgejaagd, geïsoleerd en gedreven door waanvoorstellingen vermoordt Héman Pieter en vlucht naar de stad waar zijn vriendin Sheena woont - deze verhouding werd overigens ook al zo veel mogelijk door Pieter gefrustreerd. Uiteindelijk springt hij in het water en meent stemmen te horen. Het geheel wordt omsloten door enkele brieven aan ‘lieve zus’ die met ‘je broer’ ondertekend zijn. Daarin wordt verteld dat Héman gered is, maar dat de marechaussee hem uiteindelijk opgehaald heeft.

Mocht je als lezer al in staat zijn enige onbevangenheid te bewaren voor het lezen van een debuut dan is het dienstig de redactionele tekst achterop het boek te bewaren tot nà het lezen van het boek. De blurb van *Hémans duik* gewaagt onder meer van ‘akelig precies realisme’, ‘vaak verrassende literaire verwijzingen’ en, inderdaad, die laatste laten meer dan duidelijk zien dat Arie Storm zich van de literatuur om hem heen en vóór hem zeer bewust is.

Het realisme en de vervreemding, die door de uitgever ook genoemd wordt, lijken in stilistisch opzicht goed te passen bij ‘de school’ Heeresma en Van Keulen en zowel in de stijl als in de manier waarop Héman droomt, doet *Hémans duik* veelvuldig aan de Gerard Reve van *De avonden* denken. Vooral het viereneenhalve bladzijde grote hoofdstuk ‘De grendel’ lijkt een pastiche op de stijl van Reve en ook elders is het boek rijkelijk voorzien van solipsistisch gemompel van Héman, inclusief toevoegingen als ‘zei hij zacht’ of ‘fluisterde hij’, zoals die ook in *De avonden* voorkomen. Ook de tragi-komische wijze waarop mensen langs elkaar heen praten en de dwarse interrupties van Héman doen aan de dialogen van Reve denken:

> ‘Ik was zondag op een Surinaamse begrafenis,’ vervolgde Rozemarijn, ‘en dat was een heel prettige ervaring. Die mensen waren natuurlijk wel verdrietig, maar ze wisten zich getroost door de zekerheid dat de overledene in een volgend leven terecht was gekomen. Het was eigenlijk een behoorlijk vrolijke bijeenkomst.’
> De zekerheid in een volgend leven terecht te komen? dacht Héman verbaasd.
> ‘Die mensen hebben een veel betere rouwverwerking,’ zei een van de vrouwen.

‘Ik heb ook wel eens een begrafenis meegemaakt,’ zei Héman, ‘die van mijn grootvader.’
‘Ja?’ zei Rozemarijn.
Héman liet zijn stem wat dalen: ‘Er waren gegronde aanwijzingen voor dat bij zijn overlijden de duivel in het spel was.’ Hij keek samenzweerderig om zich heen.
Ik ben hartstikke gek, dacht Héman.
‘Nou ja, laten we maar ophouden met over begrafenissen te praten en gaan vergaderen,’ zei Rozemarijn geërgerd.

Ook de structuur van de roman doet aan het werk van een andere schrijver denken. De opbouw is geënt op die van het klassieke drama: vijf bedrijven volgens het principe expositie, intrige, climax, katastrofe, peripetie; de ‘held van deze geschiedenis’ gaat ten onder. Voorts is het verhaal volstrekt cyclisch opgezet: het begint en eindigt met de brieven van ‘je broer’, die evenals de motto's bij de hoofdstukken twee en vier een zelfde funktie hebben als reien. De slotzin luidt: ‘Daarna meende hij stemmen te horen’ en met die

stemmen begint het verhaal. Mulisch had geen hechtere structuur kunnen bedenken, hoewel hij de hechtnaad tussen ‘het heden’ en de terugblik die Hémans verhaal eigenlijk is waarschijnlijk virtuozer weggewerkt zou hebben dan nu gebeurd is: ‘Nee, zijn [= Héman] gedachten gingen terug naar het begin. Zijn gedachten gingen terug naar de tijd voordat hij bij Pieter was ingetrokken.’

Héman een tragische held te noemen zou tamelijk ver gaan, maar dat hij ten onder gaat, staat buiten kijf. Zo goed als Pieter de interpretatie van ‘afspraken’ en de wereld om hem heen naar zijn hand weet te zetten (‘alles wat hij bezat, was beter dan wat hij niet bezat, totdat hij ook dat bezat’), zo slecht kan Héman dat; hij mist elke greep op de wereld. Dat doet misschien even denken aan de helden uit de romanwereld van W.F. Hermans of Franz Kafka, maar er is toch wel een belangrijk verschil in vitaliteit. Hermans personages delven uiteindelijk over het algemeen het onderspit, maar hebben ‘het’ (wat dan ook) meestal tegen de bierkaai èn de klippen op geprobeerd. Evenals bij Kafka gaan ze vervolgens ten onder aan iets dat groter is dan zijzelf. Die vitaliteit mist Héman te enen male; daarbij lijkt het er vooral op dat hij uiteindelijk sneeft door eigen paranoia.

Proust

Een andere romancier die in *Hémans duik* nogal eens ter sprake wordt gebracht is Proust. Hij wordt het verhaal binnengehaald met een verwijzing:

> Hij keek uit het raam zoals bij Proust de jonge verteller vanuit zijn hotelkamer in Balbec uitkijkt over een open zee zonder wolken en daarbij de golven tracht te volgen die zich achter elkaar ‘als artiesten van een springplank wierpen’.

Op bladzijde 99 is hij zelfs vertegenwoordigd met een letterlijk citaat (van bladzijde 61 uit de vertaling van *Een liefde van Swann* door M.E. Veenis - Pieters):

> Is het, vroeg Héman zich af, met mij gesteld zoals met Swann toen hij zoals Proust schreef kennismaakte met een wereld waartoe hij niet behoorde, die vormeloos leek omdat zijn ogen de vorm ervan niet konden onderscheiden, betekenisloos omdat de betekenis ervan aan zijn begrip ontsnapte, een wereld die hij maar met een enkel zintuig kon benaderen? Word ik veranderd in een schepsel dat niet meer tot de mensheid behoort [...].

En daar blijft het niet bij. Niet alleen maakt zijn naam ook nog onderdeel uit van het rijtje auteurs dat Héman in zijn scriptie wil behandelen en splitst Pieters vriendin, Nathalie Groeneweide, hem ter lezing een bar slecht essay over Proust in de maag, dat ze tevens als scriptie ingeleverd heeft bij ‘culturele studies’, maar vooral blijkt de schrijver van *A la recherche du temps perdu* te verbinden met een motief dat mij gaandeweg problematischer voorkwam.

De scriptie van Héman behandelt ‘de vraag hoe diverse auteurs - Kafka, Proust, Reve - erin slaagden personages als het ware tot leven te wekken.’ De vraag die hij

zich blijkens die bladzijde stelt, luidt: ‘Leken hun personages uiteindelijk op mensen van vlees en bloed of bleven het figuren van papier?’

Zodra Héman over Proust nadenkt, draait het ook om de relatie tussen literatuur en werkelijkheid:

> De vraag was of Proust met zijn oeuvre het verleden opriep of slechts een beeld ervan; een beeld dat voor dat verleden in de plaats was gekomen, waarmee dat verleden dus niet méér maar juist minder toegankelijk was geworden. [...] Het geheugen herinnert zich niets, maar creëert een onmetelijk complex netwerk van leugens, vervolgde Héman zijn gedachtengang over Proust. Maar het doel van Prousts zoektocht was dan ook niet de waarheid omtrent het verleden geweest - wat hij wilde was ontsnappen aan de dagelijkse werkelijkheid. Zijn ‘recherche’ nam uiteindelijk de vorm van een cirkel aan die een wereld van woorden omsloot. De relatie van déze tot de echte wereld is slechts speculatief. Volgens Héman was het leggen van een dergelijke relatie [Bedoeld wordt: tussen de omstandigheden waarin een schrijver leeft of geleefd heeft en diens werk, RE] tussen tekst en context te simpel. Een dichter of een schrijver creëert een landschap of een omgeving, hij beschrijft iets dat er vóór dat

> schrijven nog niet was. Het gevoel van heimwee dat ervoor zorgde dat Proust zijn dagen in nachten veranderde zodat hij ongestoord in zijn verduisterde kamer bij kunstlicht kon werken, werd dan ook niet veroorzaakt door een eenvoudige hang naar het verleden, maar werd ingegeven door een verlangen naar een geheimzinnige wereld die op papierwerd opgeroepen. Een wereld die er nooit was. Een wereld die geschapen werd uit het niets met behulp van taal. (p. 79)

De vragen die Arie Storm Héman naar aanleiding van Prousts oeuvre laat stellen zijn natuurlijk legitiem. Heden ten dage zal iedereen wel beamen dat *A la recherche du temps perdu* niet het verleden zelf levert, maar hooguit een beeld daarvan. Evenzeer is wel zeker dat de relatie tussen die twee speculatief is. Bij de bewering dat Proust niet naar (de waarheid omtrent) het verleden op zoek was, maar dat hij louter (en dat suggereren de citaten) 'wilde ontsnappen aan de dagelijkse werkelijkheid', wil ik graag wat kanttekeningen maken. Waarom wordt de eerste mogelijkheid totaal uitgesloten? Zouden niet beide mogelijkheden tegelijkertijd kunnen gelden? Allicht kun je stellen dat een zoektocht naar of door het verleden je afleidt van de dagelijkse werkelijkheid en het lijkt me vanzelfsprekend dat Proust óók verlangde naar 'een geheimzinnige wereld die op papier werd opgeroepen', zoals dat waarschijnlijk voor elke schrijver geldt. Maar ik wil niet uitsluiten dat Proust gedacht heeft in de geest van Canetti: Niemand kan de waarheid omtrent het verleden beschrijven, want niemand kent die waarheid. Waarschijnlijk bestaat zij helemaal niet. Maar dat zou betekenen dat de waarheid omtrent het verleden in haar openheid steeds te beïnvloeden is, zogezegd in mijn pen, in mijn taal, ligt. Misschien dat die pen, die taal, niet sterk genoeg is om er iets mee tot stand te brengen. Maar aangezien ik dat ook niet weet, kan ik het toch proberen. Het is volgens mij dus maar de vraag of de wereld die door Proust met behulp van taal geschapen werd *uit het niets* ontstond. Storm laat Héman hier naar mijn idee een inconsequentie begaan. Als hij absoluut van zijn talige gelijk overtuigd zou zijn, zou hij dan de formulering *met behulp van* taal niet hebben moeten vervangen door *in* of *bestaande uit* taal? Maar op bladzijde 79 is Héman al behoorlijk de kluts kwijt.

De problematiek die Héman van zins is in zijn scriptie aan te roeren en die hem met betrekking tot Proust bezig houdt, strekt zich uit tot het personage Héman zelf:

> Héman zag zichzelf even niet als een mens van vlees en bloed maar als een karakter uit een verhaal, gemaakt van woorden, gedrukt op witte vellen papier. Ik speel mijn rol in een boek, dacht hij, witte pagina's bedekt met zwarte tekens. Een door mensenhanden gecreëerd fysiek voorwerp. Langzaam word ik losgezongen van de dagelijkse werkelijkheid en vind ik mijn bestaan in een ruimte buiten alle ruimten en een tijd buiten alle tijden. Hij stond op van zijn bureau en dacht: ik zit gevangen tussen de kaften van een boek. Hij liep naar een van de wanden van de zolderkamer. 'Dit is mijn val,' zei hij. (p. 30)

Vanaf het begin heeft Arie Storm van Héman een puur literaire constructie gemaakt. De twee 'Lieve zus'-brieven die aan het eigenlijke verhaal voorafgaan kunnen een lezer nog de suggestie bieden dat 'de drenkeling' enige relatie met de werkelijkheid

heeft, maar in het eerste hoofdstuk dat samenvalt met deel EEN, waarin Héman letterlijk boven water komt, tilt Storm hem het water uit en de literatuur ín: ‘Schrijf op: waaraan dacht Héman toen...’ En dat zijn precies de woorden waar deel TWEE mee begint.

Aan dat tweede deel gaat een motto vooraf, geciteerd uit ‘Huurder’ van Leonard Nolens: ‘Dit is het huis waarin ik leef, / Mijn enige thuis en niet van mij.’ In eerste instantie lijkt dit te slaan op het huis van Pieter waar Héman inwoont, maar zo goed als bij Nolens een letterlijke lezing van ‘*dit*’ mogelijk is, geldt dat ook hier. Vanaf dat motto is Hémans onderkomen het boek waar hij in figureert en wordt waargemaakt wat Storm Héman op bladzijde 30 laat denken en wat tien bladzijden later herhaald wordt:

> hij bewoog zich voort tussen zwarte letters op een witte ondergrond tot hij op een harde wand stuitte, als een romanpersonage dat zijn leven leidt vastgeklemd tussen rug en kaften van een boek. [...] Het

leek er eerder op dat hij werd voortgestuwd door een onbekende hand die in een wisselend tempo, al naar gelang ze boeiden, de bladzijden van zijn leven omsloeg.

Literatuur en werkelijkheid

Is Arie Storm in wat hij Héman in de mond legt met betrekking tot Proust te betrappen op een vorm van zelfprojectie? Het lijkt er op dat hij zich tijdens het schrijven van *Hémans duik* heeft laten leiden door de opvattingen die in verband met Prousts oeuvre geformuleerd worden. Zijn verhaal neemt, qua vorm zelfs letterlijk, de gestalte van een cirkel aan 'die een wereld van woorden omsluit', 'een wereld die er nooit was, een wereld die geschapen werd uit het niets met behulp van taal'. En die dus uitsluitend bestaat ín taal, zoals ook Héman exclusief uit woorden bestaat en zo een papieren personage is geworden. Hémans neergang is eenrichtingverkeer, er is tussen deze papieren gestalte en de werkelijkheid geen wisselwerking mogelijk.

Zou men er nu ten opzichte van literatuur een nominalistisch standpunt op na houden, zoals Arie Storm blijkbaar doet, dan is zo'n verhaal over het leven en sneven van een papieren personage wellicht goed te verteren. Een nominalist gaat er immers bij voorbaat vanuit dat de relatie tussen taal en zeker literatuur aan de ene kant en de ons omringende werkelijkheid aan de andere kant 'slechts speculatief' is, en hij verwacht van een roman dan hoogst waarschijnlijk ook geen uitspraken over of verwijzingen naar de werkelijkheid.

Typisch genoeg is Storm in zijn nominalistische perspectief niet consequent, want er duiken in de roman plotseling naar realiteiten verwijzende zaken op als de ontkerkelijking van Nederland en via verwijzingen herkenbare personen als Frans de Rover en een achter het flauwe pseudoniem Wim de Woede verscholen Willem van Toorn. Binnen de literaire constructie waar Storm voor koos maken zij op mij althans de indruk van Fremdkörper.

Natuurlijk heeft Storm via Héman gelijk wanneer hij er op wijst dat literatuur nooit méér zal kunnen zijn dan een beeld van de werkelijkheid, maar het absolutisme waarmee hij het er op aan laat komen dat die relatie er helemaal niet zou zijn, wanneer hij beweert dat de literaire wereld 'uit het niets' geschapen werd, is, zoals ik hierboven in het kielzog van Canetti al aangaf, niet het mijne.

De schrijvers van wie Storm zichtbaar invloed heeft ondergaan hebben een romanwereld gecreëerd die er eerder niet was, dat is waar, maar dat laat onverlet dat van al die schrijvers het werk nu juist wèl stevig wortelt in wat wij werkelijkheid noemen. Reve schiep met Frits van Egters, de held van het winterverhaal *De avonden* een personage dat weliswaar van een al te persoonlijke identificatie afgehouden wordt door de waarschuwing vooraf: 'Elke gelijkenis van figuren of voorvallen in dit verhaal met werkelijke personen of gebeurtenissen is toevallig', maar dat zijn tijdgenoten rond 1946 in het boek een portret van hun generatie gezien hebben, lijkt me buiten kijf.

Harry Mulisch laat in *De pupil* de jongeman, in een stoeltjeslift gezeten naast zijn beschermvrouwe en muze Mme. Sasserath, de romanpersonages van zijn dan nog te

schrijven oeuvre ontmoeten, terwijl deze in diezelfde stoeltjeslift de Vesuvius afdalen. Hoe visionair dit beeld ook mag zijn, niemand zal de maatschappelijke betrokkenheid van menig boek van Mulisch ontkennen. Evenmin valt te ontkennen dat Mulisch' schrijverschap er op uit is de werkelijkheid tegemoet te treden door het persoonlijke met het mythische te verbinden om zo de chaos te ordenen in zijn eigen compositie van de wereld. Die chaos is dezelfde als W.F. Hermans' sadistisch universum of Kafka's maatschappelijke onmenselijke absurditeiten waarin en waartegen hun helden strijdend ten onder gaan.

Storms Héman onderscheidt zich van al dezen doordat de vraag die hij stelt, ‘leken hun personages uiteindelijk op mensen van vlees en bloed of bleven het figuren van papier?’ voor hemzelf niet anders dan negatief te beantwoorden valt. Héman is van papier en de romanwereld waarin hij gevangen zit wordt als volgt getypeerd:

> De ramen keken niet uit op de buitenwereld maar spiegelden elkaar, zochten in elkaar de duistere plekken op en maakten het gebouw in plaats van licht en transparant, hermetisch gesloten.

Het beeld van een sneeuwbol, dat in *Citizen Kane* aanleiding is tot een zoektocht naar wie Kane eigenlijk was, verbeeldt in het geval van Héman juist zijn levenloze gevangenschap.

Nog eens Calvino

Exactheid betekent voor Calvino voornamelijk drie dingen:

1. een duidelijk omlijnd en uitgewerkt plan voor het te schrijven werk;
2. het oproepen van visuele beelden die helder, indringend en memorabel zijn; in het Italiaans hebben we daarvoor het bijvoeglijk naamwoord *icastico*, van het Griekse εικαστικος;
3. een taal die zo precies mogelijk is in woordkeus en in de uitdrukking van nuances van gedachte en verbeelding.

Aan deze criteria voldoet *Hémans duik*, want Storm beheerst het métier.

Het eerste, of dat nu van te voren als kant en klaar schema boven des schrijvers bureau hing of al schrijvend ontstond, is duidelijk zichtbaar in de hechte structuur.

Dat Storm aan de tweede kwaliteitseis beantwoordt, is bijvoorbeeld aantoonbaar met behulp van het motief van het stof. Het is Héman alsof de aarde zich in duisternis aan het hullen is, alsof de wereld bedekt wordt door een laag grijs stof. Het is voor de lezer de vraag of dit ‘werkelijk’ zo is, of dat Héman Pieters roos en de huidziekte van Nathalie aan het mythologiseren is. Daarbij is het opnieuw een beeld voor de wijze waarop het stof van de taal de wereld onzichtbaar maakt.

Dat Arie Storm precies is in zijn woordkeus en verbeelding volgt hier bijna automatisch uit. Des te vreemder zijn de eerder genoemde inconsequenties waar de werkelijkheid als het ware door de hermetische opvatting van literatuur en het nominalistische idee van taal heen kiert.

Om het ‘uit de neoplatonische magie van de renaissance stammende idee van de verbeelding als communicatie met de ziel van de wereld’ (Calvino) zal Storm hartelijk moeten lachen en hij zal het waarschijnlijk als volkomen achterhaald van de hand wijzen. Maar wanneer ik bij Calvino lees: ‘Het literaire werk is een van die minimale porties waarin het bestaan zich uitkristalliseert tot een vorm en een betekenis krijgt die niet vast en definitief is, niet verstijfd in de onbeweeglijkheid van een mineraal, maar levend als een organisme.’ dan moet ik toch vaststellen dat *Hémans duik* aan díe maatstaf niet voldoet. Héman is alles behalve levend en juist wel een mineraal. Op bladzijde 40 staat: ‘Het was alsof er elektrische kortsluiting ontstond: twee werelden maakten onzachtzinnig contact.’ En hoewel Storm in die verbinding blijkbaar niet gelooft, hou ik staande dat voor literatuur die kortsluiting van levensbelang is.

Literatuur

Arie Storm, *Hémans duik*, roman, Amsterdam 1994

Italo Calvino, *Zes memo's voor het volgende millennium*, vertaald door Linda Pennings, Amsterdam 1991.
De opmerkingen over Derrida's opvattingen zijn voor een deel gebaseerd op: Josje Kraamer, *Verstrikt in een web van teksten, over intertekstualiteit en Brakmans roman* Inferno, BZZLLETIN 204.
Canetti citeerde ik via: Huub Beurksens, *Circus Fernando en andere essays*, blz. 49.

Jeroen Vullings

Een verlaat debuut
Over *School nummer 1* van Pierre Platteau

School nummer 1 van Pierre Platteau verscheen in november 1994 en het is ook niet zijn eerste boek. Daarom lijkt het niet geschikt voor dit nummer over recente debuten. Inderdaad schreef de Belg Platteau (1945) eerder televisiescenario's, korte verhalen, gedichten, columns en een boek over het leven van de treinwachter-schrijver Gustaaf Vermeersch, maar *School nummer 1* is zijn eerste roman - vermoedelijk om strategische redenen spreekt de uitgever leep van ‘romandebuut’. En wat betreft de verschijningsdatum: Platteaus boek werd in Nederlandse kranten en tijdschriften pas in 1995 besproken; in België was men er eerder bij. Het gaat mij echter niet om dergelijk legitimerend gegoochel. Dit is gewoon een mooie gelegenheid om na een windstille periode nog eens aandacht te vragen voor *School nummer 1*, dat ook bij herlezing een dierbaar kleinood blijkt. De argeloze literatuurminnaar leest toch zeker wekelijks in de culturele bijlagen dat er daarom-en-daarom weer ‘een absoluut meesterwerk’ geboren is en bij de kassa of uitleenbalie kan dat verwarring en zelfs pure wanhoop opleveren. Wordt het die pikante Sahar of toch maar Van Beijnums nostalgieboek? Opnieuw getuigen van Platteaus kwaliteit kan dus zeker geen kwaad.

De literaire kritiek, zowel in België als Nederland, was overigens niet onverdeeld positief. Jos Borré (De Morgen, 10-11-1994) wijst bij voorbeeld de uit het vertelstandpunt voortvloeiende neutraliteit af waarmee Platteau zijn jeugd beschrijft. Ook verder maakt hij duidelijk dat deze debuutroman niet genoeg beantwoordt aan de eisen die hij (goed beargumenteerd) aan literaire werken stelt. Flaptekstspecialist Herman de Coninck (NRC Handelsblad, 20-1-1995) spreekt van een ‘prachtig, slechtgeschreven boekje’, maar uit zijn voorbeelden blijkt dat laatste adjectief te berusten op eigen onzorgvuldig lezen. Hans Warren (Provinciale Zeeuwse Courant, 10-2-1995) schrijft - onder de humeurige titel ‘Alweer een zielig joch in onze literatuur’ - Platteaus uiterst sobere verhaal, merkwaardig genoeg, wijdlopigheid toe. De overige besprekingen waren positief tot juichend van toon.

Melancholiek boek

Met *School nummer 1* is iets wonderlijks aan de hand. Platteaus autobiografische roman is door zijn omvang bescheiden, laat zich lezen als een gedetailleerde topografische kaart van Brussel, heeft de jeugdjaren als onderwerp, en kent een beperkt aantal belangrijke personages: de vader, de moeder, de inwonende grootvader, het kind en diens eerste leraar. Zo bezien lijkt dit boek er een van het kleine gebaar, niets spectaculairs maar eenvoudig, bijna standaard, Vlaams (psychologisch) realisme. Daarmee is niet verklaard waarom het boek zo'n verpletterende indruk maakt. Net als bij Tobias Wolff's *This boy's life* - vergelijkbare jeugdellende - is bij Platteaus debuut de innerlijke noodzaak, de onontkoombaarheid, onmiskenbaar. De vroegste jeugd was een hel, zijn vader een extreem-gewelddadige sadist met een oorlogsverleden. Toch levert die schokkende en verkillende uitstalling aan doorstaan leed geen neerdrukkend boek op. *School nummer 1* is eerder melancholiek te noemen.

> ‘Ik zal je maar in het water gooien, zeker?’ zegt mijn vader. ‘Vermits het toch nooit meer goed komt tussen je moeder en mij.’ Hij zegt het op vragende toon, wat vreemd is, want ik zit op zijn arm en kan nog niet spreken.’

Met deze vroegste jeugdherinnering opent Platteau zijn roman, die gesitueerd is in het België van kort na de Tweede Wereldoorlog. Op de brug die de grens vormt tussen Sint-Jans-Molenbeek en Brussel, laat zijn vader hem boven het water bungelen, om zijn Duitse echtgenote flinke schrik aan te jagen maar ook

uit ongerichte moorddrift. Deze scène zet de toon voor de rest van het boek: ranselpartijen, hardhandige ‘didactiek’ en vernederingen zijn schering en inslag bij dit gezin. *School nummer 1* eindigt als de jeugdige, naamloze ik-persoon (in de flaptekst wordt hij openlijk Pierre genoemd) door een overhaaste verhuizing gedwongen, na ruim een jaar lager onderwijs de gemeenteschool nummer 1 moet verlaten. Hij betreedt dat gebouw pas op tweederde van het boek; het ouderlijk gezin vormt voor hem de echte, eerste leerschool. ‘Omdat niet iedereen van iedereen houdt binnen het gezin waar ik woon, word ik van persoon tot persoon doorgegeven als een busseltje alibi.’

[De DBNL is niet gemachtigd een illustratie uit het origineel hier weer te geven]

Pierre Platteau (foto: Klaas Koppe)

Kinderlijk perspectief

Platteau vertelt zijn levensverhaal vanuit het perspectief van het kind dat hij toen was. Dat kind weet niet beter dan de snel omslaande stemmingen, de plotseling oplaaiende woede (‘de storm’) van zijn vader Marcel te accepteren, voegt zich zo goed mogelijk naar diens nukken en grillen en vooral vermeende verwachtingen - een onmogelijke opgave, want álles geeft blijkbaar aanleiding tot terreur. Maar aan dit koele, beheerst geschreven relaas over een niet-ongelukkig beleefde ongelukkige jeugd ontbreekt iedere vorm van bitterheid of beschuldiging. Vermoedelijk om expliciet te maken dat de schrijver in de huid is gekropen van het kind-van-toen, waarbij hij diens authentieke emoties als volwassene benoemt, dienen formuleringen als: ‘Ik streel haar als een minnaar, zonder dat ik dat woord al ken’ en ‘Ik begrijp dat de klappen die mijn vader me geeft - vegen, zoals hij ze noemt - de basis vormen van een leerproces dat ons als bondgenoten samenbrengt.’ Ook in zulke reflecties blijft het morele oordeel achterwege en juist dát vergroot de zeggingskracht van het verhaal. Een an-

der voordeel van Platteaus ‘kinderlijke’ vertelperspectief is de dramatische ironie die aldus ontstaat; in tegenstelling tot het kind Pierre, interpreteert de lezer wèl. Uit losse opmerkingen valt al snel op te maken dat Marcel gecollaboreerd heeft in de oorlog en daarvoor gevangen heeft gezeten, maar de mate van dat fout-zijn neemt wel steeds scherpere, gruwelijke contouren aan. Zijn schijnbaar onschuldige terzijdes en handelingen komen zo in een ander, dreigend licht te staan, zoals de opmerking tegen een verkoper in de Brusselse jodenwijk: ‘Ik kom nog weleens terug.’ In gelijke mate groeit het mysterie hoe het gezin zo lang onder het lichamelijk en mentaal geweld van deze beul kon functioneren en de schijn voor de buitenwereld zo lang wist op te houden.

Temidden van deze akeligheid zijn er lichtpuntjes. De welwillende leraar Frings, of de trouwe schoolvriend ‘de Deken’ die zijn vaders verbod met de ‘foute’ Pierre om te gaan, weerstreeft. Maar vooral Pierres éénogige grootvader, een groteske, maar niet minder ontroerende figuur die bij iedere mogelijke gelegenheid excelleert in theatraal zelfbeklag: ‘Blind zijn en toch willen werken!’ 's Middags frequenteert hij, begeleid door zijn oogappel Pierre, telkens verschillende cafés, ‘waar hij in sommige habitué is, in andere vaste klant’ en nooit minder dan twee glazen bier consumeert: ‘Als je maar één glas bier drinkt, dan zouden ze vlug zeggen dat je gierig bent.’ Hij overstelpt zijn kleinzoon met (ongewenste) liefde en staat hem bij waar hij kan. De idyllische reis naar het grootvaderlijk geboortedorp die ze samen afleggen om de twist tussen Marcel en zijn familie te beslechten, vormt dan ook een verademing: even zijn ze allebei bevrijd van het sluimerende gevaar. Door grootvaders hulp is er aan het eind van de roman een nieuwe episode in Pierres levensverhaal aangebroken.

Marcel is door zijn vrouw en zoon verlaten; Pierre woont in het naburige Anderlecht bij zijn moeder en haar nieuwe vriend Cyriel, z'n nieuwe vader: ‘Ik kijk naar hem omdat ik weet dat hij een rol in mijn leven gaat spelen, maar het is zonder echte nieuwsgierigheid.’

Vier delen

In een vraaggesprek in NRC Handelsblad (21-1-1995) deed Platteau de verheugende mededeling dat zijn autobiografische debuutroman het eerste van vier delen is - de reeks zal de periode bestrijken tot zijn vijfentwintigste levensjaar. Onuitgesproken, maar niet minder dringend in dit zelfonderzoek naar de vormende factoren in zijn bestaan is natuurlijk de pijnlijke vraag wat Platteau en zijn, ondanks alles zeer menselijk getekende, vader gemeen hebben. ‘Je lijkt op hem’, voegt zijn grootmoeder hem toe. Tijdens een mislukte sinterklaasviering waar de stille strijd tussen vader en zoon op zijn hevigst is, lijken ze zelfs één te worden: ‘[...] terwijl mijn vader en ik naar mekaar blijven kijken, onze blikken zich in mekaar vasthaken, onze ogen ons volgen.’ Maar meer dan een hartstochtelijke neiging tot bioscoopbezoek lijken ze vooralsnog niet te delen. In *School nummer 1* blijft Platteau het antwoord dus nog schuldig. Het tweede deel, aangekondigd onder de titel *Rue Bonnevie*, zal nog even op zich laten wachten. Bij mijn vraag naar de publicatiedatum suggereerde zijn uitgever dat Platteau iedere letter op het verleden moet bevechten.

Jos Radstake

Schrijven als stunt?
Over *De rectrix* van Simon Bottema

In februari 1995 verscheen bij uitgeverij Meulenhoff *De rectrix* van Simon Bottema. *De rectrix* is een debuut. Het boek speelt zich af in de schoolwereld; het gaat over de opkomst (emancipatiebeleid is daarbij bepalend) en de ondergang van een rectrix aan een gymnasium. Het onderwerp alleen al roept onmiddellijk de geruchtmakende Barlaeus-affaire van enkele jaren geleden in de herinnering.

Daar waar andere uitgeverijen een boek graag als zodanig afficheren, is nergens op het omslag van *De rectrix* te lezen dat het hier om een debuut gaat. Er is evenmin een foto op de achterflap. Wel staat er geheimzinnig: ‘Simon Bottema is een pseudoniem. De auteur was jarenlang werkzaam aan een gymnasium.’ Deze opmerking heeft aanleiding gegeven tot spekulaties. Lang duurde het niet voordat de identiteit van Bottema werd vastgesteld. In Trouw van 1 maart 1995 was een interview met de schrijver afgedrukt, waarbij zijn werkelijke naam nog angstvallig geheim werd gehouden. In Vrij Nederland van 18 maart 1995 echter verscheen onder de triomfantelijke titel ‘Simon Bottema ontmaskerd: zijn boek over de “kwestie-Barlaeus” berust op een flinterdun mapje knipsels’ een artikel waarin de naam van de schrijver werd onthuld. Simon Burgers (1958) dus.

Geheimzinnigheid rond een schrijversnaam kan, zoveel is wel duidelijk, bij een debuut tot een werkzaam instrument worden. Voor die geheimzinnigheid heeft de schrijver enkele redenen aangevoerd. Die hadden te maken met zelfbescherming, ja zelfs, zo wordt gesuggereerd, met angst voor ontslag. In genoemd artikel in Trouw zegt Bottema dat hij op zijn werk (in het onderwijs) niet bekend wilde staan als schrijver van een kritisch boek.

Erg sterk is dit niet, maar de geheimzinnigheid rond het pseudoniem heeft zeker gewerkt in de pers.

Tumult

De rectrix is een roman die zich gedurende één schooljaar afspeelt op een gymnasium. Het boek is opgebouwd uit vier episoden. De eerste gaat over het

begin van het schooljaar en bestrijkt de periode van 21 augustus tot en met 8 september. De tweede: 1 november tot en met 6 december. De derde: 8 tot en met 20 januari en de laatste: 18 mei tot en met 29 juni. De hoofdstukken binnen de episoden hebben een dag, een datum (zonder jaartal) en de tijd als hoofdstuktitel. Afwisselend worden de hoofdpersonen daarin - scenisch - gevolgd. Het jaar waarin het recente handelingsverloop zich afspeelt moet wel 1989 zijn, want toen was het de laatste keer (afgezien van 1995) dat een schooljaar op maandag 21 augustus kon beginnen.

Dat is hetzelfde jaar als waarin de geruchtmakende Barlaeus-affaire begon. Hoe zat het ook al weer? In het kader van het emancipatiebeleid benoemde de toenmalige PvdA wethouder van onderwijs, Ada Wildekamp, een vrouw als rector aan het Barlaeus-gymnasium in Amsterdam: Charlotte de Vries Lentsch. Het gymnasium wilde dat niet (men had een voorkeur voor een zittende conrector) en er ontstond beroering. De wethouder zette door en in 1989 trad De Vries Lentsch in dienst. Leerkrachten en de medezeggenschapsraad legden zich daar niet bij neer; zij zorgden ervoor dat de rectrix onmogelijk kon funktioneren. Twee bemiddelingspogingen van externe adviseurs mislukten. In 1990 werd een kommissie van goede diensten ingesteld en die kwam tot de konklusie dat rond de rectrix een onwerkzame situatie was ontstaan. Haar bleef weinig andere keus dan op te stappen.

Over deze zaak gaat het wel en niet in *De rectrix*.

Het is een voorzichtig man, die Simon Bottema. Niet alleen moest zijn werkelijke naam onbekend blijven, ook laat hij zijn roman voorafgaan door de mededeling dat de geschiedenis van a tot z verzonnen is. Iedere overeenkomst met personen en gebeurtenissen uit de werkelijkheid berust op een merkwaardig toeval. Zoals bekend behelst een dergelijke mededeling meestal het tegenovergestelde van wat beweerd wordt, maar hier - ondanks saillante verschillen tussen de zaak Charlotte de Vries Lentsch en de zaak Carla de Rijk Bezemer (de rectrix in de roman) - krijgt de mededeling een ironische werking. Het is immers onmogelijk voorbij te gaan aan parallellen. Waarom zou je anders (bijvoorbeeld) tegenover het gymnasium in het boek een theater Inferno situeren, daar waar tegenover het Barlaeus gymnasium Paradiso ligt?

Bottema zelf heeft nooit aan het Barlaeus gymnasium lesgegeven. Hij zegt in Vrij Nederland: ‘Ik heb een aantal aspecten van de werkelijkheid in een pan gegooid, daar een portie fantasie aan toegevoegd en dat door elkaar geroerd. Veel schrijvers gaan zo te werk.’ En verderop vertelt hij dat hij vrijwel niets van het Barlaeus afweet. ‘Mijn mapje knipsels over die affaire is flinterdun.’

In het (nog anonieme) interview in Trouw zegt hij dat hij om zijn verhaal vorm te geven niet alleen het geval van het Barlaeus gymnasium gebruikte. Ook het incident van een conrectrix op het Haagse Maerlant Lyceum, die op een eerdere school de leerlingenkas niet had aangevuld voor ze vertrok, terwijl ze daar minstens tienduizend gulden uit had gehaald, lag ten grondslag aan de verhaalhandeling van deze roman. De geheimzinnigheid rond Bottema's pseudoniem en de verhouding tussen de werkelijkheid van het boek en die van de buitentekstuele (historische) werkelijkheid, stonden garant voor enig publicitair tumult. Geprobeerd werd *De rectrix* als sleutelroman te beoordelen, maar die poging moest op een teleurstelling uitlopen. Voor promotie-doeleinden kan beroering een heilzame werking hebben, tegelijk is het zo dat het zicht op de roman als zodanig enigszins verloren gaat. Dat is jammer,

want hoewel *De rectrix* misschien geen grote literatuur is, is het toch zeker een vermakelijke, hier en daar hilarische, roman, die ook nog eens een duidelijke en bijtende kritiek op de onderwijspraktijk en onderwijsvernieuwingen bevat.

De rectrix, het boek

In *De rectrix* wordt het verhaal verteld van een vrouw die zich probeert staande te houden als schoolleidster van een gymnasium. Haar handelingen worden niet bepaald door het belang van de school, de leerlingen of docenten; zij handelt uitsluitend uit eigenbelang. Machtsbelust en opportunistisch slaat zij zich door het kursusjaar heen. Ongeoorloofde middelen (zoals chantage met behulp van geheime computerbestanden) schuwt zij daarbij niet.

In *De rectrix* is de beginnende lerares Nederlands, Laura van Aalst, (ongewild) tegenspeelster van de

rectrix. Zij zet zich (minimaal gesalarieerd) volledig in voor haar leerlingen en zij weet binnen de kortste keren een onvoorstelbare populariteit bij hen te verwerven. Was het bij Carla de Rijk Bezemer de vorm die haar handelen bepaalde (Vragen als 'Hoe kom ik over?' en 'Hoe houd ik mij staande?'), bij Laura van Aalst is dat de authenticiteit. Zij raakt in konflikt met de rectrix, die haar populariteit niet kan verkroppen. In reeksen hoofdstukken worden de rectrix en de lerares Nederlands gevolgd. De sympathie van de vertellende instantie ligt daarbij duidelijk bij Laura van Aalst. De hoofdpersonen zijn overigens niet de enigen bij wie het perspectief ligt. Anders dan de titel misschien zou doen vermoeden, draait de roman niet uitsluitend om het konflikt rond de op- en ondergang van de rectrix. Er zijn ook hoofdstukken die gereserveerd zijn voor bijfiguren en nevenintriges.

Zo zijn er hoofdstukken waarin de conciërge, die aan zijn laatste schooljaar toe is, wordt belicht; hoofdstukken over de socialist op retour, wethouder van onderwijs Henk van Brakel en er zijn hoofdstukken gewijd aan leerlingen en hun bezigheden. Die gaan, bijvoorbeeld, over de onbeantwoorde liefde van de briljante gymnasiast Theo de Graaf; over de ultieme poging om alsnog het gymnasium-diploma te behalen van diens konkurrent in de liefde, de dapper pratende Richard van Henegouwen; over de schoolbond, over de organisatie van een illegaal feest enzovoort.

Strukturerend element bij de opeenvolging van hoofdstukken is de kloktijd. De hoofdstukken hebben telkens een dag en tijd tot titel. Zo speelt het eerste hoofdstuk op 21 augustus om 7.30 uur (Carla de Rijk Bezemer staat voor de spiegel en kiest een 'beleids-onderstrepende'parfum). Het tweede hoofdstuk over de conciërge begint een kwartier later. Hoofdstuk 3 heeft vanaf 8 uur Laura van Aalst tot onderwerp. In hoofdstuk 4 wordt Theo de Graaf om 8.20 uur wakker. In hoofdstuk 5 is er de Algemene Lerarenvergadering vanaf 9.00 uur. Het volgende hoofdstuk speelt zich de volgende dag om 10.15 af, tijdens de les Nederlands. En zo verder.

Alle verhaallijnen komen samen aan het einde, tijdens het afscheidsfeest van de conciërge. Leerlingen zijn erachter gekomen dat de rectrix op een vorige school leerlingen-gelden verduisterd heeft en dat onthullen zij - verontwaardiging over het wegwerken van de beste lerares van de school luchtgevend - feestelijk. Exit rectrix.

Het laatste hoofdstuk, 'Vrijdag 29 juni, 10.15 uur' is als epiloog op te vatten. De rectrix drs. C. de Rijk Bezemer blijkt benoemd tot vertrouwens-inspekteur bij het Ministerie van Onderwijs. Zij is weggepromoveerd. Laura van Aalst verlaat de school voor het laatst. Haar tijdelijke aanstelling is niet verlengd. Zij eindigt met lege handen.

Lumpsum-financiering & funktie-differentiatie

De rectrix is een onderhoudende Hollandse (school)zedenschets. Het wel en wee van een gymnasium gedurende één kursusjaar is beschreven door iemand die het onderwijs van binnenuit kent. Een sleutelroman is het zeker niet, veel eerder een tendensroman met satirische trekken. Bottema hekelt in dit boek niet alleen het opportunisme en de machtswellust van een rectrix, maar ook de strukturen die een dergelijk gedrag mogelijk maken. Naast een onomwonden verontwaardiging over het feit dat een vakbekwaam docente slachtoffer wordt van bot machtsmisbruik,

klinkt er in de roman een grote bezorgdheid door over enkele onderwijskundige vernieuwingen.

Het betreft vooral de lumpsum-financiering (één keer per jaar krijgt een school een hoeveelheid geld ter beschikking, waarvan alle uitgaven (zowel personele als materiële) betaald moeten worden), en de funktie-differentiatie (er zijn verschillende typen funkties voor docenten (junior-leraar, senior-leraar, leraar adviseur); het carrièrepatroon wordt afhankelijk gemaakt van de geleverde prestaties).

De lumpsum-financiering wordt de voorlopige redding van de aanvankelijk zo impopulaire rectrix. Henk van Brakel wijst het Anna Bijns gymnasium aan als proefschool voor de lumpsum-financiering. Op de om opportunistische redenen georganiseerde tweedaagse conferentie worden de begrippen lumpsum-financiering en funktie-differentiatie geïntroduceerd. Onderwijskundige specialisten verzorgen de inleidingen. Daarbij wordt op verfrissende manier beleidsproza geridiculiseerd.

De lumpsum-financiering, breekt de tegenstand van docenten tegen de rectrix. Haar positie is aanmerkelijk versterkt. Het is zoals de twaalfjarige(!) dochter van de wethouder voorspelde, toen in huiselijke kring de zorgelijke toestand rond de populariteit van de rectrix van kommentaar werd voorzien: ‘Met dat *lumpsum* gedoe, dan gaat toch iedereen onwijs slijmen met de rector?’ En dat blijkt maar al te waar. Eigenmachtig zal de rectrix kunnen beslissen over gelden en posities.

Aan het einde van het schooljaar bedenkt de rectrix dat de docenten zich door het lumpsum-systeem uiterst korrekt en behulpzaam zijn gaan gedragen. Neveneffekten zijn, zo konstateert zij, dat er minder leerlingen de lessen uit werden gestuurd, (want weinig docenten voelden ervoor ‘te boek te staan als ordetechnisch brekebeen.’) en dat leraren hun kollega's veel kritischer volgden.

> Het enige wat nog aan het *lumpsum*-systeem ontbrak, stelde Carla met een grimmig lachje vast, was de mogelijkheid om het gemeentebestuur bindende adviezen te verstrekken over structurele verhoging van het salaris van de schoolleider.

Van de hele bedrijfsmatige aanpak van het onderwijs (met de kennis als produkt en de leerling als klant) moet Bottema niets hebben. Hij toont zich met name bezorgd over de konkurrentie tussen docenten onderling. Want het kan niet anders of de vernieuwingen hebben een verziekende uitwerking op onderlinge verhoudingen. De ene docent wordt de ander tot wolf. Wat er kan gebeuren, wanneer de macht op school in verkeerde handen valt, toont Bottema in *De rectrix* bijtend aan.

Nederlands

Dat de schrijver Bottema (of Burgers) Nederlandse taal- en letterkunde gestudeerd heeft en tot voor kort leraar Nederlands aan een gymnasium was, is duidelijk aan de roman te merken. Hier is niet alleen een man aan het woord die met kennis van zaken over het geven van Nederlands op middelbare scholen schrijft, maar ook van iemand die - als ik mij niet vergis - enkele gevoeligheden rondom het vak van zich af heeft willen schrijven.

Laura van Aalst heeft zich tijdens haar studie gespecialiseerd in taalverwerving en argumentatietheorie. Belezen is zij allerminst (wel las zij de 1826 pagina's van *Collaboratie en verzet* van F. Weinreb; de Weinreb-diskussie krijgt een samenvattende behandeling in de klas). Putten uit een literair reservoir kan zij niet. Zij is nauwelijks voorbereid op een baan als docente Nederlands aan een gymnasium.

> Het halve jaar dat ze had gewerkt voor haar Pedagogische Aantekening van de Vakgroep Didactiek aan de Universiteit van Amsterdam was weliswaar intensief geweest, maar verhield zich tot de praktijk als een gesprek over militaire tactiek tot een werkelijke veldslag. ‘De structuur van interactieve lesmodellen’, ‘leertechniek-development’, ‘de seksuele belevingswereld van het kind in relatie tot zijn emotioneel-cognitieve ontwikkeling’, het waren zaken waar de universitaire pedagogen,

> psychologen en didactici lang over wisten te vertellen, niettegenstaande het feit dat ze nooit een voet in een klaslokaal zetten.

De mogelijke animositeit onder kollega's Nederlands krijgt gestalte door Laura's (eveneens ongewilde) strijd met haar kollega Nederlands Van Kooten. Tegen hem is het ook dat zij vier pagina's lang uithaalt naar de methode *Taaldaden* van Antoine Braet (‘Antoine Braet, is dat niet datzelfde stuk verdriet dat een commissie heeft ingesteld die een lijst van tweeëntwintig Nederlandse boeken moest maken, tweeëntwintig boeken die alle leerlingen van Nederland zouden moeten gaan lezen, zodat ieder persoonlijk enthousiasme in de kiem gesmoord wordt?). Laura heeft een klas beloofd het boek *Taaldaden* nooit meer te zullen gebruiken, omdat uit dat boek zou blijken dat Braet niet kan schrijven en ook niet kan denken. Samen met Van Kooten neemt Laura een schoolonderzoek literatuur af. Bij monde van een leerling wordt Maarten 't Hart (wel gewaardeerd door van Kooten) bekritiseerd. De leerling beweert dat de natuurbeschrijvingen van 't Hart abnormaal uitvoerig zijn, maar niet sfeervol. ‘Ze lijken stiekem bedoeld om

de biologiekennis van de schrijver te showen' en even later:

> Maarten 't Hart is te veel een gefrustreerd egotripper [...] hij wil eigenlijk twee dingen: goede boeken schrijven, én telkens showen hoeveel hij weet van biologie en muziek en zo. Die twee dingen bijten elkaar gewoon.

De oordelen van leerlingen liegen er niet om. Zo is daar ook Theo de Graaf, die bij de eerste les Nederlands van Laura, terugdenkt aan de lange rij leraren Nederlands die hij met zijn klas onderuit heeft gehaald:

> Wat was dat toch een zielig slag mensen! Het leek wel alsof ze het als hun voornaamste taak zagen de leerlingen het leesplezier zoveel mogelijk te bederven. Over de leukste boeken wisten ze op de vervelendste manier te zeuren.

Maar Laura is okay.

Voor neerlandici is dit debuut extra aardig. Niet alleen vanwege dergelijke passages, maar ook vanwege de uiterst verrassende (zelfmoord-) interpretatie die de briljante gymnasiast Theo de Graaf in de klas geeft van het bekende gedicht 'Mijn broer' van Hendrik de Vries.

Waardering

Voor een realistische roman, die *De rectrix* tenslotte is, is het onwaarschijnlijkheidsgehalte soms hoog. Dat bijvoorbeeld iemand die toegeeft weinig belezen te zijn, zulke wonderen van literatuuronderwijs (en een literatuurexamen) tot stand weet te brengen is opmerkelijk. De visies van enkele leerlingen op schrijvers en teksten zijn verbluffend. Het kan, maar echt waarschijnlijk is het niet. En dat alle leerlingen tenslotte slagen, zelfs twee leerlingen die haast onoverbrugbare achterstanden moeten inhalen, is dat nou helemaal realistisch?

Dit voert ons naar een algemener bezwaar tegen het einde van het boek. Bottema houdt naar mijn idee - de eerste episode waarin de personages neergezet worden, is dan ook ronduit de sterkste - de verhaallijnen te nadrukkelijk vast. Alles en iedereen is op weg naar een gesloten einde. Je kunt je nog afvragen hoe het met Laura uiteindelijk zal aflopen, maar verder wordt er maar weinig aan de verbeelding van de lezer overgelaten. Laura zou je een beter lot gunnen, maar in dit verhaal kon het niet anders dan verkeerd met haar gaan. Waardering voor haar inzet is er niet; de kwaliteit heeft het afgelegd tegen de gecorrumpeerde macht. Maar de lezer zij gerust: in de zwaar aangezette slotzinnen accepteert zij blijmoedig haar lot.

Bezwaarlijk is misschien ook dat Bottema het korruptie-incident van de conrectrix aan het Haagse Maerlant Lyceum vermengd heeft met de Barlaeus-geschiedenis. Tegenover de meest direkt betrokkene, de voormalige rectrix van het Barlaeus gymnasium (hoe je het ook wendt of keert, bij de Barlaeus affaire kom je tenslotte toch terecht), heeft dit iets malicieus. De paar recensies die over *De rectrix* verschenen, spitsten zich vooral toe - hoe kan het ook anders - op de vergelijking met de Barlaeus-affaire. Hoewel de vlotte verteltrant van Bottema geprezen werd, was er

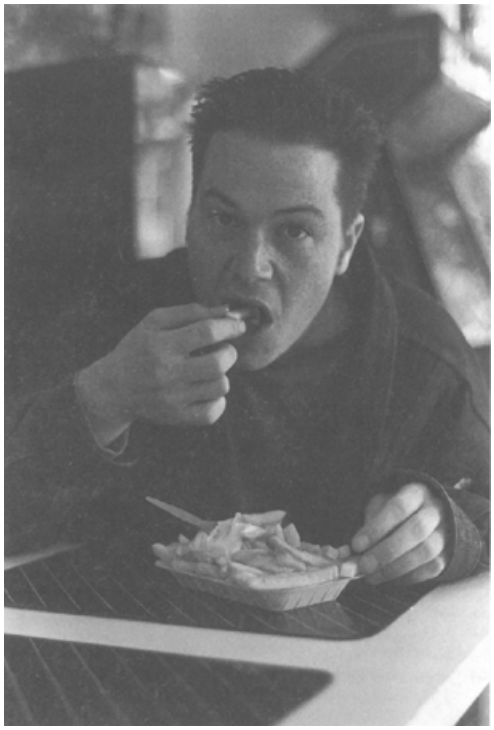
ook nogal wat reserve. *De rectrix* steekt enigszins schril af tegen de werkelijkheid van de Barlaeus-affaire. Dat Bottema zich verschool achter een pseudoniem werd maar matig gewaardeerd.

Of het schrijverschap van Simon Bottema toekomst heeft, is de vraag. Een opmerking in genoemd artikel in Vrij Nederland stemt niet optimistisch. Hij zegt: 'Ik heb het schrijven van *De rectrix* als een stunt beschouwd, in de hoop dat niemand erachter zou komen dat ik de schrijver ben.'

Die stunt heeft - ondanks enige bezwaren - intussen een vermakelijke roman over de wereld van het onderwijs opgeleverd. De schets die gegeven wordt van het schoolleven, met alle mogelijke turbulenties, is zonder meer pakkend. En in ieder geval stemt het boek tot nadenken over de lumpsum-financiering die vanaf 1996 op alle middelbare scholen ingevoerd zal worden.

Ingrid Hoogervorst
Een ruig debuut
Over *Blauwe damp* van Marcel Maassen

In de debuutroman van de Limburgse schrijver Marcel Maassen krijgen de patatten geen kans om koud te worden. Het in *Blauwe damp* geportretteerde vriendenstel vreet biefstukken met frites alsof hun leven er van afhangt. Het is hét middel om de kater te laten verdwijnen opdat het zuipen weer kan aanvangen. Wat het snackbar-imago bij het verschijnen van de roman nog versterkte, was de foto van de patat-etende jonge auteur (Geleen, 1965) waarmee uitgeverij SUN het recensie-exemplaar vergezeld liet gaan.



Marcel Maassen (foto: Ralph Schmitz)

Zoiets werkt niet altijd in het voordeel van de schrijver. Mede dankzij deze foto voegde de literatuurkritiek Maassen tegen wil en dank in de gelederen van de generatie Nix, waar hij in feite nix te zoeken heeft. *Blauwe damp* is allesbehalve een boek over gevoelens van verveling, zinloosheid, sex of geweld. Het verhaal beschrijft weliswaar de vriendschap en afgunst tussen vier middelbare schoolvrienden - en ruige jongeren lijken in de literatuur nu eenmaal het patent te hebben op nihilistische gedachten en een verderfelijke levenshouding - maar het gaat Maassen om wat er achter zit. En dat is veel romantischer en idealistischer van aard.

Vulgaire realiteit

Verteller in *Blauwe damp* is Marcel Muurens, die met een knipoog naar Nescio's *Titaantjes*, met vier vrienden een jongensclub vormt. Dat de schrijver van Nescio houdt, is trouwens goed te merken - al bij de eerste bladzijde zit je in Nescio's beroemde dat-constructie -, maar dat geeft niet want deze jonge auteur heeft een mooi debuut afgeleverd. Een roman die helemaal verweven is met de jongerencultuur in een provinciestad waarin veel gezopen, gesnoven, geneukt en naar pop-muziek geluisterd wordt. Zo'n boek waaruit, om met Em. Kummer te spreken, een behoefte doorklinkt ‘over dingen te schrijven die jonge mensen bezig houden en waardoor ze een nieuw publiek aanspreken: de schooljeugd, de tv-kijkers, de popmuziekluisteraars.’

Kummer neemt het in een artikel (in Mekka, 1995) onder de titel ‘Laat de Nixers tot ons komen’ op voor de jonge schrijvers rondom het blad Zoetermeer. Ten onrechte echter scheert hij Maassen over één kam met de Nix-generatie, want de boeken die de Nixers voortbrachten (neem *Bor* van Joris Moens, *Het feest der liefde* van Ronald Giphart of *De lokroep van de mossel* van de Utrechtse Jerry Goossens) blijven steken in beschrijvingen van de harde, vaak vulgaire realiteit in het zo langzamerhand bekende jongerenjargon. Van een onderzoekende manier van schrijven is geen sprake; de gedachten van de hoofdpersonen reiken niet verder dan hun handelingen en er worden geen vragen gesteld of verklaringen gegeven. Door het ontbreken van een perspectief van waaruit een dergelijk milieu beschreven wordt, namelijk de persoonlijke motivatie van de schrijver, weergalmt in de verhalen slechts het lege decor van het moderne stadsleven. Wat ontbreekt is een tweede vertellende instantie die de banale realiteit van commentaar voorziet.

Ambiguïteit

Met Maassen is er eindelijk iemand in geslaagd een beeld te geven van de jongerencultuur (lees: jongenscultuur!) - vrijen, zuipen en de stoere bink uithangen - zonder te blijven steken in eendimensionale beschrijvingen. Maassen becommentarieert en zijn observaties zijn scherp. Hij heeft subtiel een liefdesrelatie door het verhaal heen verweven en daarmee geeft hij het een meerwaarde omdat die gevoeligheden alle stoere uitspraken over ‘trutten’ en ‘wijven’ in

een ander daglicht stellen. Maassen schuwt clichés noch pathos, maar hij neemt tegenover beide een relativerende, humoristische houding aan, wat de tekst een zekere ambiguïteit geeft en het geheel spannend maakt.

Blauwe damp is het (deels) autobiografische relaas van een jeugd in Geleen en studietijd in Nijmegen. Deze jeugdherinneringen hebben zelden de toon van melancholie of weemoed. Maassen observeert zijn eigen jeugd en constateert na grondige analyse wat hem tot een bepaald gedrag dreef. En hij maakte er ook nog een roman van. Om zo genadeloos kritisch te zijn, heb je moed nodig en schrijftalent.

Ding-a-dong

Wat houdt deze hedendaagse Titaantjes bezig? Het verhaal in de vorm van een terugblik begint in het voorjaar van 1975 als de popgroep *Teach In* het Eurovisie Songfestival wint met de hit ‘Ding a dong’. De vijfde klas van de Sint-Josephschool in Geleen gaat op schoolkamp. Je hebt er ‘de ruigen’ en ‘de eikels’; en die laatsten is het verboden met zaklampen te schijnen of lawaai te maken in de tijd dat de eersten naar de meidenzaal sluipen. De avonden worden gevuld met playbacken en het imiteren van danspasjes:

> Wij waren Teach In: Jos Molders, Marcel Muurens, Marie José van der Kamp en Christina Damoiseaux. Wij wonnen. ABBA werd tweede. Met ABBA hadden we ruzie.

Aanvoerder van de club is Jos Molders:

> Jos Molders met z'n geniepige kop. Sluik blond haar, lang en piekerig. Daaronder een smal gezicht met een eindeloze kin. Geniepige oogjes. Z'n lijf was als z'n kop: lang en smal. Een stuk, vonden de meisjes. Misschien was hij dat ook. [...] Ik haatte hem. Nu is Jos dood. Hij was achttien en een paar maanden toen hij insliep, achter het stuur van zijn oranje Opel Manta, vijf kilometer voor Amersfoort. Ze hebben 'm nog gecremeerd maar dat was eigenlijk niet meer nodig. Jos had zichzelf al gecremeerd. Tegen een benzinepomp was hij aangereden.

Het verhaal beschrijft de ontwikkeling van de vier vrienden; hun schoolleven, kroegentochten, carnavals, voetbal en natuurlijk meiden. Wat het vormgeeft, is de liefdesrelatie tussen de hoofdpersoon en Marie-José. Ze delen al jaren hetzelfde appartement maar aan het begin wordt duidelijk dat Marie-José de verhuisdozen heeft ingepakt om bij Marcel weg te gaan. Dan begint een subtiel gedoceerd terughalen van jeugdherinneringen om erachter te komen waarom deze relatie gedoemd was te mislukken. De geschiedenis die hun liefde aankleeft, is die van Jos Molders, de linke, snelle jongen, de leider, met wie Marcel altijd in een dubbelzinnige relatie was verwikkeld. Grote vriend, tegelijkertijd grote vijand. Al vanaf de middelbare school was Marie-José de vriendin van Jos. Tijdens een carnavalsviering rijdt hij zich te pletter maar hij blijft als de grote ‘afwezige’ in de levens van Marcel en Marie-José

aanwezig. Marcels liefde lijkt meer ingegeven door zijn rivaliserende relatie met Jos dan door de vrouw zelf. Dat is de doem die over die liefde hangt.

Afrekening

Maassen boek is tevens de rauwe weerslag van de machtsstrijd tussen een stel middelbare scholieren. Uit de commentariërende toon blijkt de schrijver meedogenloos af te rekenen met het bravourjongetje dat hij was en met de mentaliteit van jongens-onder-elkaar.

> Ik wilde tuig zijn, gemeen en angstaanjagend, ik deed alsof ik tuig was en alsof ik meevocht, alsof ik niets en niemand vreesde, maar ondertussen was ik laf en bang, stond ik vooraan bij het schreeuwen en vluchtte als eerste bij het vechten. Het oude verhaal: grote bek en een angstig hart, zoals bijna iedereen. Dat alles spijt me zeer. Maar veel dieper nog dan dat, spijt het me dat ik nog altijd achter de hele zaak aanholde en het liefst zelf vooropliep terwijl ik al lang beter wist. Dat ik mezelf trachtte te overschreeuwen om maar een van hen te kunnen zijn. Dat ik nog altijd 'vuile jood' riep, terwijl ik jankend in mijn bed lag na het zien van HOLOCAUST.

Maassen beschrijft de geldingsdrang van kinderen

op een bepaalde leeftijd die ze doet veranderen in gewetenloze schurken. Zoals het incident met de twee argeloze meisjes die op commando van Jos door een stel jongens te grazen worden genomen. Of zijn buurjongetje Zoef de Haas die de pech heeft dat niemand in zijn omgeving er sulliger uitziet, want anders was hem zijn tragisch lot bespaard gebleven. Hij is het huiveringwekkende voorbeeld van hoe het met je af kan lopen als je zwak bent, als je niet terugvecht, als je ‘een eikel’ bent. Was hij er niet geweest, dan was alles op iemand anders schouders terechtgekomen. ‘Ik stel het me als volgt voor’, zegt de verteller ergens,

> zijn moeder vindt hem zielig omdat hij nooit vriendjes heeft. Natuurlijk heeft hij zo'n moeder die tegen zijn wil verjaardagsfeestjes voor hem organiseert en dan ouders van klasgenootjes gaat opbellen om te vragen of hun zoontje of dochtertje dan en dan mag komen en zij zal ze allemaal na afloop thuisbrengen en desnoods wil zij hun best financieel tegemoetkomen als ze maar komen en ze zullen inderdaad komen - en dan beloof ik u en dank u zeer en graag gedaan - en jij gaat naar dat feestje en daarmee basta want je hebt het beloofd - ik heb niks beloofd, dat heb jij gedaan - en toch ga je - en dan gaan de kinderen en dan komen ze elkaar onderweg tegen en dan gaan ze toch maar liever verstoppertje spelen. Zo'n moeder.

Scherpe observaties. Ook beschrijft Maassen het groepsmechanisme dat tot zaken leidt waarover je vaak in de krant leest. De groepshiërarchie, de ongelooflijke wreedheid, de prestigestrijd, de vernederende pesterijtjes, de grootspraak en de sexuele obsessies. Hij probeert antwoord te geven op de vraag hoe dat groepsmechanisme werkt. Hoe je ertoe komt anderen gewetenloos in een hoek te drukken om zelf populair te worden.

> Als je jong bent, kun je maar het beste tot een groep behoren. Het maakt het leven stukken eenvoudiger. Niet alleen wanneer je ruzie hebt of wanneer je een meisje mooi vindt en niet weet wat je tegen haar moet zeggen als ze naast je staat, nee: in het algemeen is het beter, in het algemeen kun je het beste bij een groep horen. De wereld is zo groot en onoverzichtelijk, zo complex, in je eentje is daar geen beginnen aan. Ook als je groot bent, kun je het beste bij een groep horen, ook dan, maar voor een puber is het gewoon een noodzaak. Een groep heeft zoveel voordelen. Er is zoveel waarmee je in een groep godzijdank niets te maken hebt. Met Harry van de Biggelaer die een eikel is en vaak slaag krijgt, heb je niets te maken. En je hebt ook niets te maken met huilende leraren of met bakker Loomeyer wiens winkel je leegjat. Een groep heeft zoveel voordelen, de wereld wordt kleiner en duidelijker, je eigen mening wordt belangrijker wanneer je die met anderen deelt - al is het dan niet helemaal je eigen mening. In een groep zit je altijd goed.

Crapule

Zoals het meestal gaat met debutanten uit de provincie worden ze het slechtst besproken in de dagbladen uit de eigen regio. Daar houden ze blijkbaar niet zo van alle vuile was die buiten wordt gehangen. In De Limburger vergelijkt de recensent de roman met 'Jordaanverhalen', wat dat ook moge zijn, en betitelt het boek met een nog onduidelijker term: een 'kolonie-roman over een Limburgse volkswijk'. Wat moet de lezer hieronder verstaan, vraag je je af. Een boek: 'over de kolonie-gewoonte, op te sommen wie wel en wie geen crapule (uitschot) was. Maar Maassen blijft steken in pogingen greep te krijgen op de grauwe rafelrand van mooi Limburg en het mijnstreekse leven van Marcel.' De grote bek van de personages laat te weinig nuances toe en het teveel aan zelfbeklag maakt de lezer volgens deze krant niet vrolijk. 'De worsteling van een jongen, met suggestief geschilderde taferelen vol drank, meligheid en seks heeft echter betere boeken opgeleverd.'

Ook de concurrent Het Limburgs Dagblad is niet erg positief. De krant brengt *Blauwe damp* terug tot het zoveelste kwajongensboek over sex, eenzaamheid en leegtein het moderne jongerenbestaan. Volstrekt overbodig, want niet terzake doende, is de grote nadruk die gelegd wordt op het autobiografische gehalte; Maassen zou zelfs 'zijn jeugd en jonge volwassenheid naar waarheid tot in details beschreven' hebben. De zure toon van de provinciegenoten was blijkbaar ook anderen opgevallen: in het Showbiz Nieuws van

Veronica wordt een bespreking van de roman geïllustreerd met een auteursfoto, begeleid door de tekst: ‘Marcel Meekens: de Geleense Salman Rushdie?’ En het boek blijkt overal verkrijgbaar behalve in Geleen!

Masculien

De toon van *Blauwe damp* is uitgesproken masculien: meisjes zijn eerst trutten en nadien wijven. Sommige wijven kan men krijgen, andere niet. Hoe meer wijven, hoe meer prestige. In interviews poneert Maassen zich ook graag als liefhebber van een leven met wijven, voetbal en bier. Wellicht denkt hij daarom een boek te hebben geschreven voor mannelijke lezers, zoals hij verzuchtte in een interview in de Haagse Post: ‘Niet dat ik door vrouwen al ben uitgemaakt voor smeerlap, maar ze reageren er over het algemeen wat lauwer op.’ Voor mij gold dat in elk geval niet. Maassen is een schrijver van wie ik iets verwacht in de toekomst.

Joke Hagoort-Bink

Het madeleinegebakje van Arjan Witte
Over *Rode Zeep* van Arjan Witte.

Voor de generatie Nix en haar verwanten bestaat er geen generatiekloof. Schrijvers als Ronald Giphart, Hermine Landvreugd en hun 'voorloper' Joost Zwagerman voelen geen behoefte hun gal te spuwen over hun ouders. Geen geschop tegen een verplichte kerkgang; geen geruzie over slechte vrienden of strenge huisregels. De generatiekloof is ouderwets; iets van de generatie schrijvers voor hen.

Als er geen generatiekloof is waarover je kunt schrijven, en je hebt de Tweede Wereldoorlog gemist, wat moet je dan? Gipharts boeken gaan voor een groot deel over sex. 'Er wordt me wel eens verweten dat ik een schrijver zonder verhaal zou zijn', laat hij enigszins lijdzaam weten. 'Dit is een beetje mijn verhaal. De seks is mijn Tweede Wereldoorlog.' (Algemeen Dagblad, 13 april 1995).

Volgens Zwagerman is schaamte een kenmerk van schrijvers van deze tijd. Het werk van Mulisch, Hermans en Wolkers draait om de schuldvraag. Hun jeugd stond in het teken van de keuze tussen goed en kwaad. De jeugd van de 'nieuwe schrijvers' wordt gekenmerkt door 'vrijblijvendheid'. 'Mijn generatie heeft niets in te lossen.' (BZZLLETIN 218, september 1994).

Wellicht vloeit de verveling - ook een geliefkoosd onderwerp - hieruit voort.

Als alles mag en je je nergens over hoeft te schamen, ga je je misschien vervelen. En uit verveling blowen, klieren, rondhangen, stelen en nachtbraken, spuiten, snuiven, neuken. Of schrijven?

Grenzeloze verveling

Het tijdschrift Zoetermeer introduceerde Arjan Witte (1961) in Boek 1 met het verhaal 'Bloedvlag'. In Boek 2 van dit tijdschrift verscheen de eerste episode van *Rode zeep. Een roman in dertien episoden.* Behalve 'Bloedvlag' heeft Witte nog een paar verhalen op zijn naam staan, evenals wat filmscenarios. Momenteel werkt hij aan een roman, die de titel *Huurder* zal krijgen. Het Nederlands Stimuleringsfonds ondersteunt hem financieel zodat de schrijver kan werken aan een script voor een Nederlandse dramaproduktie op televisie.

Hij debuteerde dus met een verhaal in het tijdschrift van de generatie Nix. Witte is geboren in 1961. Wat is zijn Tweede Wereldoorlog? Wat heeft hij om zich echt druk over te maken? Is de generatiekloof ook voor Witte ouderwets?

In zijn romandebuut *Rode zeep. Roman in dertien episoden* worden zijn ouders nauwelijks genoemd. 'Vader en moeder gingen boodschappen doen [...].' Op zaterdag. Gewoner kan het al niet. Op zondag ruikt het huis naar het haarwater van de vader. Veel meer wordt er over de ouders niet gezegd.

De hoofdpersoon (die in het boek Witte wordt genoemd) is, ondanks het feit dat hij nog op school zit, volkomen vrij. Hij komt en gaat wanneer hij wil. Er staat zelfs een 'kliekje eten' in de koelkast. Witte wordt dus niet geconfronteerd met een ouderwetse generatiekloof: met ouders die op hun strepen staan en eisen stellen.

Vinden we dan sex in *Rode zeep*? Nee. De hoofdpersoon heeft in het hele boek slechts één ontmoeting met een meisje die uitmondt in een sexuele uitspatting. Over

de uitvoering van de daad wordt niet uitgeweid. Het enige wat de ik-persoon erover kwijt wil, is het volgende:

> Dit had ze vaker gedaan. Dat was te merken. Vaker dan ik. Dat was ook te merken. Wat we deden was goed voor een paar pagina's porno. Maar net als met papier hielden we er weinig aan over.

Dat Witte en zijn dame naar aanleiding van hun uitspatting geen relatie beginnen, is duidelijk. Maar wat bedoelt hij in vredesnaam met de vergelijking ‘maar net als met papier’?

Het is maar goed dat Witte geen poging gedaan heeft zijn sexuele avontuurtje te verwoorden. De lezer had er waarschijnlijk niet eens om kunnen lachen, zoals hij dat bij Giphart in ieder geval wel kan.

Geen generatiekloof, geen sex. Wat blijft er over? Drugs! Zijn de personages in *Rode zeep* notoire spuiters, slikkers of snuivers? Nee. Niet echt. De hoofdpersoon en zijn vrienden roken een joint, of slikken een handvol pillen, maar daar blijft het bij.

> Hij (Coens, JH) stak de dichtgevouwen tuit in brand. [...] Coens blies een wolk rook naar de pijpen van de PEGUS-centrale. Ik rook het al. Hij noemde mij altijd een vuile stuffhond, maar nou deed hij het zelf. Maar ja, in de kranten en op tv wordt ook altijd gezegd dat je drugs gaat gebruiken als je problemen hebt. [...] Hij blies nog een keer uit en gaf de joint door. (Aan Witte, JH)'

Waar moet je dan over schrijven als je behoort tot de jeugd zonder toekomstperspectief? Over schaamte of verveling?

Het enige wat Witte heeft om zich boos over te maken en dus om over te schrijven, is de sociale neergang van zijn Utrechtse buurt. Niet omdat die sociale neergang hem in zijn doen en laten getroffen heeft, maar vanwege de grenzeloze verveling die, aldus Witte, als gevolg van die neergang door de buurt waait.

Meeslepend

Het verhaal beschrijft in dertien episoden het leven in de wijk Zuilen na de economische depressie van de jaren zeventig. Talloze bedrijven moesten sluiten. De achterflap meldt: 'Rode zeep is een roman in dertien op zichzelf staande episoden'. Het is echter niet mogelijk die episoden onafhankelijk van elkaar te lezen. De meeste van die episoden gaan over een drankroof in de sportschool. Deze episoden zijn ook chronologisch opgebouwd.

Waarom de schrijver gekozen heeft voor de ondertitel: 'Roman in dertien episoden' is onduidelijk. Het woord 'roman' geeft dan het fictieve karakter van het boek aan. Uit piëteit voor de maatjes van vroeger? De schrijver kiest erg nadrukkelijk voor het getal dertien. Dertien roept altijd negatieve associaties op. Negatief zijn de episoden zeker. Maar waarom toch dat meervoud? Misschien bedoelt Witte dat hij slechts een bepaald gedeelte van zijn jeugd beschreven heeft. En staat de lezer nog een groots werk te wachten over een meeslépend leven.

In één van de bedrijven die moesten sluiten kwam een sportschool, bedoeld om de jongeren van de straat te houden. De sportschool is een van de ontmoetingsplaatsen voor de hoofdpersoon en zijn 'maatjes', net als de snackbar van Fred. Die maatjes van Witte durven alles: ze stelen, lokken vechtpartijen uit en doen zogezegd alles wat God verboden heeft. Witte is erbij, maar staat altijd in de coulissen. Klaar om weg te rennen. Hij durft niets. Hij waarschuwt zelfs een jongen die door de vrienden in een hinderlaag is gelokt om in elkaar geslagen te worden. 'Ik ben nooit een held geweest en ik zal het niet worden ook, maar ik heb het wel geprobeerd.'

Zijn vrienden weten precies wat ze aan hem hebben. Tijdens de inbraak in de sportschool mag hij ‘op een vrouwtje passen.’ Het gaat om Conny, het vriendinnetje van Coens. ‘Coens kende mij namelijk niet anders dan door en door fatsoenlijk. Dat ben ik ook. Maar daar was ik helemaal niet trots op.’ Witte is blijkbaar nog steeds door en door fatsoenlijk, maar is daar nu trots op.

Omdat hij op het Atheneum zit, beschouwt hij zichzelf als een buitenbeentje. ‘Iedereen bij ons in de buurt mocht naar de LTS. Alleen ik niet. Ik moest naar het atheneum.’ Van de vrienden van Witte zit er geen op het atheneum; sommigen zitten niet eens op school. Coens zegt zelfs: ‘Het leven is mijn school.’ Vandaar misschien dat Witte er zo uit ligt. Ze moeten hem niet, terwijl hij zo z'n best doet erbij te horen. Op een dag klopt hij bij Frans aan, de zwager van Coens. Deze Frans is een vage figuur, zonder vaste inkomsten. Er wordt gesuggereerd dat hij wat rommelt in de illegale wapenhandel. Witte wil van Frans een mes kopen. ‘Ik kreeg in die tijd meer klappen dan ik uitdeelde en het werd steeds erger.’ Hij vraagt met andere woorden om een vergeldingswapen. Frans en zijn vrienden willen Witte, voordat deze zijn mes krijgt, eerst testen. Hij wordt meegenomen naar het platteland, waar hij een kip moet doodsteken. Natuurlijk durft Witte dit niet. Hij loopt de weg terug en bij thuiskomst baalt hij flink van zichzelf. ‘Toen ik

thuis was, dacht ik: Verdomme, voor de zoveelste keer weggelopen omdat ik het niet aankan, zou dat nou altijd zo blijven gaan?' Hij eindigt deze overpeinzing met de pseudo-filosofische uitspraak: 'Maar eigenlijk loop je nooit weg. Je gaat altijd ergens naartoe.' Waar naartoe? Naar later? 'Als ik groot ben?' In ieder geval komt hij met de jongens uit Zuilen nergens aan.

Nakijken

Coens is de onbetwiste leider van de groep. Hij heeft niet alleen een grote mond, maar ook een auto, en uit zijn brein ontspruiten allerlei boze plannen.

> Coens betekende [...] droge klappen op zomaar iemands verbaasde smoel. Daar kneep ik hem voor. Vanwege die kutpet in die pispoort bij Angelique achter. Ik had Angelique en die golem gewaarschuwd. Door mij was die golem hem bijna gepiept. Ja! Coens wist dat. En vergat niks. Vroeg of laat moest de afrekening komen.

En ook deze overdenking wordt gevolgd door een 'filosofische' uitsmijter. 'Dat is in het hele leven zo.' Witte realiseert zich blijkbaar heel goed hoe de verhoudingen liggen, maar blijft om onverklaarbare reden als hulpje achter Coens c.s. aanlopen. Zo mag hij de flessen sterke drank sjouwen, die na de inbraak in de sportschool buitgemaakt zijn.

Aan het eind van het boek lijkt het alsof Witte zich ineens realiseert dat hij zich altijd laat misbruiken. De auto van Coens is stukgegaan. Coens gebiedt Witte te duwen. Na een tijdje wordt Witte het zat en stelt voor te ruilen. Maar Coens weigert.

> 'Kom op! Douwen!' riep Coens. 'Die is gek!' riep ik. Hij stapte uit. 'Wat is dat voor gelul?' 'Ga eerst zelf maar even duwen. Eerst mag ik kisten sjouwen en nou moet ik helemaal naar dat dorp?' 'Flikker maar op, vuile kuthond,' zei hij.

Als de auto na een hernieuwde startpoging onverwachts toch aanslaat, rijdt Coens weg. Zonder Witte. Die kan gaan lopen of met de bus.

Deze passage is bijna symbolisch voor het leven van Witte. Opnieuw heeft hij heeft het nakijken.

Uiteindelijk blijkt echter dat Coens het nakijken heeft. Hij wordt doodgestoken in de gevangenis. Boontje komt om zijn loontje? Witte hoort van de dood van Coens terwijl hij knusjes met vrouw en kinderen nog enigszins bevroren mokkataart zit te eten bij jarige opa. Alles is ironie toch?

Egocentrisch

Waarom zijn de vrienden van Witte zoals ze zijn? Daar meldt de auteur maar weinig over. Het enige wat de jongens kunnen, is in de snackbar hangen en klieren. Is deze

jeugd het slachtoffer geworden van de volwassenen? Van de politici? Die hebben immers de fabrieken laten sluiten, zitten voor de televisie als ze niet weg hoeven voor de hond en hebben tuinen, omheind door biels, met tuinkabouters en plastic reigers.

Heerst er onder de jongeren een groot gevoel van onmacht hierover? Nee. Er is geen sprake van wanhoop of onmacht. De jeugd van Zuilen scheldt niet op haar omgeving, maar accepteert klakkeloos dat het leven is zoals het is. Nadenken is er niet bij.

De vriendjes van Witte komen zeer egocentrisch over. Als zij het maar goed hebben, dat wil zeggen een auto, een ‘wijf’, een natje en een uitje (in de vorm van pesten, klieren of inbreken), zijn ze tevreden. Witte probeert wanhopig aan te haken. Is deze negatieve houding uitsluitend en alleen het gevolg van de economische neergang? De auteur Witte maakt het niet echt aannemelijk.

Zo hier en daar probeert hij wat geëngageerd protest te laten doorklinken, maar het blijft bij wat zwakke losse kreten. Zo moet het staalcomplex in de wijk uiteindelijk helemaal sluiten.

> Weg werkgelegenheid. En wij blij. Want fabrieken zijn niet gezond. Maar in de kranten noemden ze ons: jeugd zonder toekomstperpectief. Maar wíj waren het die de economie draaiende hielden vanachter de speelautomaten. Niet Van Agt.

Achteraf verteld

Al vrij snel is duidelijk dat het verhaal achteraf verteld wordt. De lezer krijgt tussen de regels door genoeg

tuttig aandoende opmerkingen te horen die dit illustreren.

De in de hinderlaag gelokte jongen had een bos rozen bij zich voor Angelique, een meisje uit de buurt dat als lokaas diende. Als Witte hem gaat waarschuwen, moeten ze rennen voor de aanstormende jongens. De rozen blijven vergeten achter. ‘Neergesmeten, leek het. Voor mijn vrouw koop ik altijd bloemen uit de aanbieding. Ik koop er dan een heleboel tegelijk.’ Dat Witte nooit een held is geworden wordt zo voor de lezer wel duidelijk. Bloemen uit de aanbieding. Dáár ben je blij mee als vrouw.

De opmerking geeft wel aan hoe Witte denkt. Zoals hij als ondergeschikte wordt behandeld door zijn vrienden, behandelt hij de vrouw. Ze is blijkbaar niet meer waard dan bloemen uit de aanbieding. Op een avond zit hij met een aantal vriendjes en Angelique in de snackbar.

> Angelique tikte met de filter op tafel en keek me nog steeds aan. Ze stak de sigaret tussen haar lippen en grabbelde in haar tasje. Een aansteker lag op tafel. Ik vatte het niet. Ik behandel de vrouw als lustobject. En als mens. Maar niet als dame. Ik ben geen lakei.

En dan komt het: ‘Dat heb ik ook tegen mijn vrouw gezegd. Nog voor ons trouwen.’ Behalve dat Witte zichzelf belachelijk maakt door te beweren dat hij de vrouw als lustobject behandelt (hij krijgt er amper de gelegenheid voor), spreekt hij zichzelf ook nog eens tegen. Hij ís een lakei en niet meer dan dat: de bediende van Coens en zijn maatjes. Probeert hij met zijn gemaakte macho-gedrag op zijn beurt een onderklasse te creëren?

De lezer krijgt ook te horen wanneer Witte besloot het boek te gaan schrijven.

> Mijn vrouw was even bij de buurvrouw, de kinderen sliepen en de baas had net gebeld. Ik moest zaterdag ook werken. Die avond besloot ik een boek te gaan schrijven. Weer eens wat anders. Ik zat gewoon een sinaasappel te schillen met mijn mes en dacht ineens aan dat mes van Koos.

Een kneuterige associatie. De spruitjeslucht van Heeresma is al op een afstand te ruiken. Of dacht Witte aan Proust en zijn beroemde Madeleinegebakje? Zou *Rode Zeep* een voorproefje zijn en heeft Witte een werk van de omvang van *A la recherche du temps perdu* in gedachten? In hoeveel episoden?

Iedereen kan dus schrijver worden. Een simpele associatie is voldoende om het heilige schrijversvuur aan te steken. ‘Dan komt de rest vanzelf wel’, moet Arjan Witte gedacht hebben.

Klonten rode zeep

Misschien heeft Arjan Witte het schrijven van een boek nodig gehad om zich te reinigen van zijn verleden. Vandaar de titel natuurlijk; met ‘rode zeep’ kregen de mannen die bij de Demka-fabriek werkten het vetste vet van hun handen. Maar ja, dat bedrijf ging dicht en wat vroeger kantine was, werd sportschool. Met in de wasbak

klonten rode zeep, ‘ingedroogd en vastgekoekt.’ Waarschijnlijk net zo ingedroogd en vastgekoekt als de herinneringen van Witte aan zijn puberjaren.

De roman is opgebouwd uit korte, staccato-achtige zinnen en leest bijgevolg heel moeizaam.

> Waar het Amsterdam-Rijnkanaal Merwedekanaal heet. De bus stak er de brug over. De as Randstad-Ruhrgebied. Onder de brug door wapperde de Oostduitse vlag richting Amsterdam. De achtersteven kon ik nog net zien.

Het verhaal van de hoofdpersoon maakt het geheel er niet spannender op. De beschrijving van het leven van een anti-held levert niet per definitie een saai boek op - er zijn legio zeer leesbare boeken met een anti-held in de hoofdrol. Leesbaar, doordat de lezer op een bepaalde manier affiniteit krijgt met zo'n hoofdpersoon. Of doordat het voortdurende falen van zo'n hoofdpersoon met een flinke dosis humor beschreven wordt. Van dit alles is geen sprake in *Rode zeep.* De lezer krijgt geen mededogen met Witte en er valt ook al niets te lachen. De beschrijvingen zijn droog en saai.

Het boek begint zonder omhaal in de snackbar van Fred. Niemand wordt geïntroduceerd; de lezer moet zelf uitzoeken wie wie is en wat wie doet. Even ver-

derop krijgen sommige personages een heel summier beschreven uiterlijk.

> Angelique had lange kastanje krullen. Ze rookte Camel filter. En Conny Blom had meer het figuur voor Marlboro. Ze had een pony en keek er dwars doorheen.'

Zou Angelique kastanjekleurige krullen gehad hebben of krullen gemaakt van kastanjes? En wat te denken van een pony waar de draagster dwars doorheen kan kijken?

Giphart wordt ook nog genoemd in *Rode zeep.* 'Frans en Marjolein haalden ons in op het Toon Hermannsplein. Waar nu Giphart woont.' Een flauwe grap (Herma*nn*splein) verwerkt in een klein eerbetoon aan een verwante schrijver? De mededeling snijdt anders absoluut geen hout. Behalve dat de lezer zich opnieuw realiseert dat het verhaal achteraf verteld wordt. Maar dat had hij al begrepen.

Rechts-radicale sympathieën

Arjan Witte gunde zijn debuut aan De Bezige Bij, maar Bij-directeur Albert Voster ging niet zonder meer akkoord. Hij was van mening dat er nog wel wat geschaafd moest worden aan dit debuut. Witte deelde de mening van Voster niet. Voster zou Witte ook gevraagd hebben naar rechts-radicale sympathieën. In het boek komen immers vriendjes van de hoofdpersoon voor die het Horst Wessellied zingen en sympathiseren met Hitler. En in het verhaal 'Bloedvlag' bezoeken de vrienden Bo en Bennie de IJzerbedevaart. Het antwoord van Witte was dat hij zelf de IJzerbedevaart bezocht had, waar hij de hand had geschud van de weduwe Rost van Tonningen.

Het boek werd uiteindelijk uitgegeven door In de Knipscheer. Volgens Rob van Erkelens, redacteur van In de Knipscheer, vloeiden de antwoorden van Witte voort uit diens neiging tot provoceren. Want Arjan Witte is gewoon lid van D'66, aldus Van Erkelens.

Maar toen Ad Fransen van HP/De Tijd de auteur om nader commentaar vroeg, wilde Witte er nauwelijks nog iets over kwijt. Het enige wat hij te berde bracht, was dat hij een boek wilde schrijven over het morele verval in Nederland. 'Zonder enig moreel commentaar, want meningen, daar zit ik in een boek niet op te wachten. Laat iedereen zich met zijn eigen moraal bezighouden en niet met de mijne.' (HP/De Tijd, 21-4-1995).

In de Knipscheer heeft het debuut vergezeld doen gaan van een eenvoudig persbericht, met daarin opgenomen wat uitspraken uit recensies opgenomen. Natuurlijk heeft de uitgeverij in het persbericht uitsluitend de prijzende opmerkingen uitgelicht.

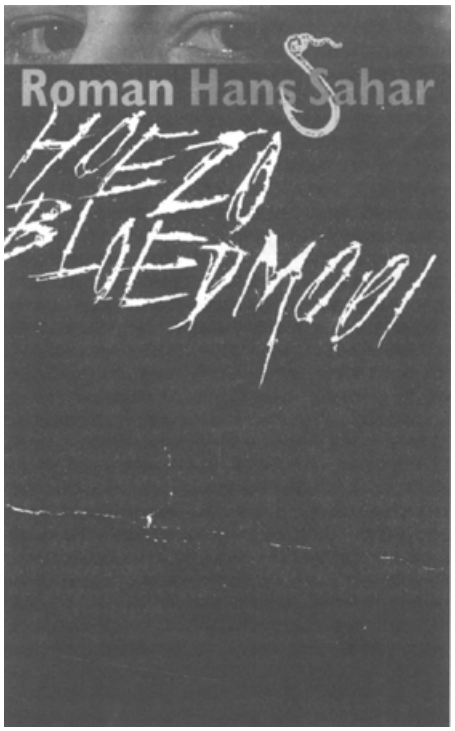
Over het debuut verschenen recensies in o.a. Trouw, Brabants Dagblad en het Utrechts Nieuwsblad. De enige recensent die het boek voorzichtig analyseert, is Hans Warren (Provinciale Zeeuwse Courant, 12-5-1995). Hij is van mening dat de verschuivingen naar het leven dat Witte tegenwoordig leidt, niet het sterkste onderdeel van het boek vormen. Witte weet met zijn onversierde en korte zinnen een maximum

aan effect te bereiken, aldus Warren. De recensent van Het Parool, Alle Lansu, meldt dat de roman z'n charme en z'n kracht vooral ontleent ‘aan de kale, maar uiterst suggestieve taal en de laconieke toon, doorspekt met droge, onderkoelde humor.’ (Het Parool, 19-5-1995). Maar verreweg de meeste recensenten beperken zich tot het weergeven van de inhoud van het boek - over de kwaliteit van het boek als literair werk, of over Wittes toekomstperspectief als schrijver wordt - laf genoeg - vrijwel gezwegen.

De uitgever heeft overigens zijn uiterste best gedaan Witte het gevoel te geven dat hij beroemd, gevreesd (een held?) kan zijn. Voor een signeersessie werd de auteur opgehaald in een witte Cadillac, die voorafgegaan werd door twaalf motoren, en maakte zo zijn entree bij een boekhandel in Arnhem. Helaas gingen de Arnhemmers gingen niet massaal op pad voor *Rode zeep.*

Het verkoopresultaat was misschien iets beter geweest als de uitgeverij Arjan Witte in een Utrechtse boekhandel geplaatst had. Op de Oudegracht is een heel mooie!

Ingrid Hoogervorst
De verwarrende wereld van Marokkaanse jongeren
In gesprek met Hans Sahar



Er viel te wachten op het moment dat de tweede generatie allochtonen de Nederlandse literatuur zouden binnenstappen. Een paar jaar geleden al bracht Remco Campert de poëzie van de jonge Turkse dichter Moustafa Stitou op een Poetry International onder de aandacht en dit jaar verschenen de eerste romans. De Marokkaanse 21-jarige rechtenstudent Naima El Bazaz debuteerde met *De weg naar het noorden* en de 20-jarige Hans Sahar schreef het spraakmakende *Hoezo bloedmooi.* En volgend voorjaar verschijnt onder meer de migrantenbundel *Het land in mij* bij uitgeverij Arena, met verhalen van Hafid Bouazza, Malika Al Houbach en Ceren Taygun.

De debuutroman van Hans Sahar trok veel aandacht van de media. Niet zozeer omdat *Hoezo bloedmooi* een literair meesterwerkje zou zijn, maar omdat deze Haagse Marokkaan op een heel direkte manier de morele verwarring van de tweede generatie allochtonen laat zien. Sahar is thuis in het Haagse criminele circuit. Zoals veel lotgenoten kwam hij al op zeer jeugdige leeftijd in aanraking met justitie en belandde voor langere tijd achter de tralies. Hier begon hij zijn eigen verhaal en dat van zijn generatiegenoten op te schrijven. Het resultaat is een schaamteloos verslag van iemand die in een verloederde wereld probeert te overleven.

Sahars verhaal toont de machteloosheid van de Marokkaanse gigolo en vechtjas Abi, die niet in staat is zijn criminele leven te veranderen en dat maakt *Hoezo bloedmooi* tot een interessant *document humain* binnen de Nederlandse literatuur.

Koran

Ons gesprek vindt plaats bij Sahars uitgeverij De Arbeiderspers. Alle telefonische contacten vooraf liepen via journalist Sipke van der Land, de man die ervoor zorgde dat het boek van Sahar onder de aandacht van de uitgever kwam.

Vader Sahar heeft zestien kinderen. Acht daarvan wonen in Nederland, de anderen in Marokko. Thuis golden de strenge wetten van de Koran, het heilige boek. Pal voor we beginnen met het interview heeft Hans een exemplaar van de Nederlandse vertaling cadeau gekregen van zijn uitgever Ronald Dietz. Aan alles is te zien dat hij met het cadeau zeer in zijn nopjes is, want de godsdienst betekent toch nog veel voor hem: 'De Koran geeft je het gevoel dat er over je gewaakt wordt. Nu kan ik hem eindelijk zelf lezen', verzucht hij, 'want ik spreek geen Arabisch, alleen maar Berbers.'

Tegenover de wetten van de Koran stonden de wetten van de straat in de povere Haagse buurt waar Sahar opgroeide: 'Als er gescholden wordt, er op losslaan', want je mannelijke trots is het enige wat je hebt. Twee werelden die elkaar moeilijk verdragen.

Als ik met het gesprek wil beginnen, waarschuwt hij me dat hij soms over dingen even moet nadenken. Dat blijkt achteraf een overbodige mededeling want Hans Sahar formuleert snel, is een rappe verteller en heeft een duidelijke mening over zijn positie hier in Nederland.

'Abi voelt zich evenzeer Marokkaan als Hagenaar', staat er op de achterflap van je boek. Dat betwijfel ik. Voelt hij zich niet in de eerste plaats Hagenaar?

In sommige opzichten wel, maar Abi is geboren in Marokko en de eerste vier jaar van zijn leven bracht hij in deze cultuur door. Marokkanen zijn sterk op het behoud van hun eigen cultuur gericht. Mijn vader leest elke dag voor uit de Koran en brengt zijn dagen door in de moskee. Je wordt met de Islam geboren en groot gebracht. Ik moest naar een Koranschool en drie keer per dag naar de moskee om te bidden. Het mooie ervan is dat je ergens bijhoort, de religie geeft je een identiteit. Aan de andere kant kun je als jongen in een Nederlandse samenleving de wetten van Allah niet naleven.

Hoe sterk zijn die wetten van de Koran?

Je mag geen foto's in huis hebben, geen televisie; helemaal geen afbeeldingen. Maar je wilt wél televisie kijken en woensdag 's middags gaan zwemmen met je vriendjes. Of je wilt zaterdagavonds naar de disco en dan moet je naar de moskee. Om maar niet te spreken over sex. Mijn vader begreep wel dat ik liever ging zwemmen met mijn vriendjes dan naar de Koranles en die zei dan ook 'Hier heb je vijf gulden, ga maar lekker zwemmen', maar de meeste Marokkaanse vaders zijn niet zo verlicht. Heb je een minder soepele vader dan krijg je thuis een enorme strijd.

Hoe moet je als Marokkaans kind in die twee werelden leven?

Je kunt twee wegen bewandelen. Die van je vader en moeder, wat bijna onmogelijk is omdat de wetten van de Koran niet passen in een land vol discotheken, vrienden en mooie meiden. Die strenge religieuze Marokkanen ontmoeten elkaar dan ook in de moskee en houden de wereld, de Nederlandse cultuur, helemaal buiten hun eigen leefwereld. Of alles laten wat een grote strijd met je vader oplevert, die je op een gegeven moment het huis uitgooit. En dat is het punt waarop alle problemen beginnen. Ik ben ook de straat opgegaan en had overal schijt aan. Je kiest voor de Nederlandse cultuur en je wil je aanpassen, maar je vindt geen baan. Daarom kiezen de meeste Marokkaanse jongeren geen van beide wegen, ze blijven er tussen in zitten, zien geen uitweg en komen in het criminele circuit terecht. Ik hoorde bij een Haagse

straatbende want alleen bij die jongens kun je je verhaaltjes kwijt. Die hebben ook geen zin om met hun ouders stom voor de televisie te zitten. Ze hebben dezelfde ervaringen, dus daar ga je een balletje mee trappen en in een snackbar hangen om een patatje te eten.

> Het hele stel hing bij de snackbar rond. Dat was de vaste ontmoetingsplaats als ze niet onder het afdakje op het schoolplein stonden. Zwart, blank, bruin, iedereen kwam er na schooltijd en 's avonds. Sommigen zaten op hun brommer met elkaar te praten. De rest stond binnen aan de bar te wachten op een patatje of een broodje shoarma, en zette een blikje cola aan de mond. Abi hoorde bij de vaste klanten. Hij schoof aan bij een paar bekenden uit de buurt die naast de jukebox zaten. Om boven de herrie van dat muziekbeest uit te komen werd er altijd keihard geouwehoerd over niks, of over een stom baseballpetje, en vooral werd er veel opgeschept, over de nieuwste sportshoes van British

> Knights met die goeie kleuren en die geblokte veters of over een Australian-jack. [...] Heb je dat programma gister gezien, goed jonge, goed! Over body-piercing. Jajaja, maar achterlijk jonge, het is toch achterlijk wat ze doen. Die vent met al die ringen aan zijn hele lijf, overal waar het maar effe ken een ringetje [...] Hij had het ook aan z'n lul en z'n ballen, geen gezicht man! Achterlijk, hoe kun je dan nog neuken? Abi had er nog nooit aan gedacht om een staafje of een ringetje aan zijn lijf te hangen, niet eens aan zijn oor. Maar Achmed... hé... heb je wel eens een lul gezien met twee nietjes erin? Natuurlijk niet gek! Dan heb je zeker nooit in je paspoort gekeken! Goeie bak, die is voor jou, ja! Een lul met twee nietjes, goed istie!

Dwalen

Abi, de hoofdpersoon van je boek is een eenzaam iemand. Hij leeft in een wereld waarin iedereen alleen uit is op zijn eigen gerief, maar zelf deinst hij er niet voor terug om zijn weldoener, een homofiele antiquair, te beroven. Hoe zit het dan met de wetten van de Koran?

Als iemand, zoals mijn hoofdpersoon Abi, zo diep in de problemen is beland, door zijn ouders eruit gezet, van school gestuurd, dan heb je maar één ding voor ogen: overleven. Dan valt alles weg, heb je nergens geloof in. Dat zeg ik ook in het motto van mijn boek: ‘Als Allah iemand laat dwalen, kan er voor hem geen gids zijn. Hij laat dezulken in hun koppigheid blindelings zwerven.’ Abi krijgt van niemand hulp en tegen de tijd dat hij zo diep is weggezakt dat hij zelfs de antiquair besteelt, interesseert hem niets meer. Als hij zich kan redden door een portemonnee van iemand te jatten dan doet hij dat. Ook de hulp die hij van hem krijgt, interesseert hem niet want hij weet zelf wel hoe hij het hoofd boven water moet houden. Snap je, de hulp kwam te laat. Die had moeten komen toen hij door zijn vader op straat werd gezet.

Voor een Marokkaan is het heel moeilijk in Nederland. Nederlanders weten veel te weinig van Marokkanen af en drukken ze in een hoekje van criminelen. Als ik in een week zes sollicitatiegesprekken doe en bij alle zes geweigerd wordt omdat ik Marokkaan ben, komt dat heel hard aan. Ik zocht een kamer in Den Haag en heb wel twintig mensen gebeld. Over de telefoon waren ze heel aardig, maar als ik ging kijken was de kamer steeds al weg. ‘Aan een familielid gegeven’ zeggen ze dan. Omdat zo'n man de dagelijkse stukjes in de krant leest, is hij bang voor Marokkanen. Natuurlijk zijn er Marokkanen die crimineel zijn. Maar niet alle Marokkanen zijn dieven. Vooral de straatpolitie en justitie zijn bevooroordeeld. Ik fietste met een vriend door Den Haag toen een paar Nederlandse jongens ons voor ‘kanker Turk’ uitscholden. Ik zeg tegen mijn vriend: ‘Die zullen we effe een poepie laten ruiken!’ Het draaide uit op een vechtpartij en ik werd opgepakt en voor lichamelijke mishandeling voorgeleid, terwijl zij naar huis mochten gaan. Ik kreeg handboeien om en bedreigingen en een nacht in de cel. Maar als ik uitgescholden word, mag ik toch iets terug doen, en mijn vuisten zijn het enige wat ik heb.

Multi-raciale samenleving

Sahars boek biedt een kijkje in de verwarrende wereld van een Marokkaanse crimineel die vol is van morele tegenstrijdigheden. Hij verdient zijn geld als gigolo: hij plaatst een advertentie in de krant ‘Mooie zwartharige jongen verwent dames’ en neukt de ‘serieuze vrouwen die werken op een accountantskantoor en net doen alsof ze geen seks nodig hebben maar ondertussen’. Volgens zijn vader rust er een vloek op hem. Hij raakt hopeloos verdwaald tussen twee culturen en het enige wat hij heeft is de muziek van de zwarte rappers die hun verlangen naar vrijheid bezingen:

> Thuis vroegen ze nooit naar zijn studie. Wisten niet eens wat de MEAO was, want ze hadden zelf vroeger maar een paar jaar op een achterlijk schooltje gezeten. En de jongens en de meiden op school hield hij buiten zijn privé-leven. Hij zou er niks mee willen, niet intiem worden, seks helemaal niet, al maakte hij graag de blits. En zij hadden geen enkel idee wat die snelle, knappe Marokkaanse jongen allemaal dacht, die aan elke vinger een meid kon versieren, dat zagen ze wel. Toch was het voor hem niet moeilijk dat schoolwereldje gescheiden te houden van de rest. Maar die andere wereldjes van hem, hoe kon hij die combineren? Zulke vragen

schudde hij het liefst van zich af door tot diep in de nacht naar MTV te kijken, naar dat superdynamische leven van de sterren. Toch hielp dat niet tegen al het crimineels waar hij in gerold was, in gehold was, met open ogen, open oren, open mind.

Wat is jouw rotste ervaring geweest?

Ik kwam op mijn vierde naar Nederland en woonde in een buitenwijk van Den Haag. Ik was de enige Marokkaanse jongen van de klas en op mijn zevende werd ik door de hele klas in elkaar geslagen. Ze wachtten me op omdat ik tegen de leraar had gezegd dat ze me voor kankerturk hadden uitgescholden. Dat neem je mee voor de rest van je leven. Het gaat je hele leefhouding bepalen. Het heftige is dat ik me eruit sloeg. Ik sloeg me er altijd uit.

Praatte je erover thuis?

Ik wel, maar de meeste jongens niet. Je ouders hebben met hun komst naar Nederland de beste bedoelingen gehad, maar kunnen tegen die discriminatie weinig uitrichten. Je kunt er wel veel over lullen maar je moet gewoon iets ondernemen. Bovendien spelen zij altijd met de gedachte aan terugkeer naar hun eigen land. De tweede generatie wil hier blijven, voelt zich Nederlander. Voor hen geldt die tijdelijkheid niet. Marokkaanse ouders moeten meer met hun kinderen praten over hun toekomst hiér en niet over het paradijs dáár. Natuurlijk willen we onze cultuur behouden en is het goedje kinderen hun wortels te tonen, maar het helpt niet wanneer ze zeggen: ‘Als je je best niet doet, stuur ik je terug naar Marokko.’ of ‘Ach, we gaan toch terug’. Nee, we zijn hiér en blijven hiér dus daar aan moeten we werken. Ouders moeten hun kinderen een opleiding bieden en steunen waar ze dat nodig hebben. Ze moeten zeggen: ‘Hier moet je het maken en ik help je erbij zoveel als ik kan’. Maar het moet ook van de Nederlandse kant komen. Kijk, de Marokkanen hebben Nederland geholpen in een moeilijke periode, toen jullie teveel werk hadden en te weinig mensen om het vieze werk op te knappen. Jullie vonden het wel leuk om achter je buraeautje te zitten, maar niet om in de riolering te kruipen. De emigranten hebben jullie van die problemen verlost en nu wordt het tijd dat jullie de emigranten gaan helpen.

We leven in een multi-raciale samenleving en vooral politie en justitie moeten meer weten van onze cultuur. Ze kennen bijvoorbeeld onze familieverhoudingen niet. Toen ik in de gevangenis zat, mocht mijn moeder mij niet opzoeken. Ze hadden er geen flauwe notie van hoe hoog de emoties bij haar waren opgelopen. Ze wilde mij alleen even aanraken, in haar armen houden. Een Marokkaan begrijp 't hoe belangrijk dat voor een moeder is. Zoiets weigeren, betekent zoveel onbegrip.

In de gevangenis ben ik de verhalen van mijn Marokkaanse lotgenoten op gaan schrijven. Het waren trieste verhalen met een hoop humor en dat heb ik in mijn boek willen doorgeven. Maar voor Abi is er geen uitweg, geen sprankje licht, terwijl ik er wel uitgekomen ben. Ik kreeg een Marokkaanse begeleider die beide culturen kent. Hij liet mij zien dat je die acceptatie van de Nederlandse samenleving zelf moet opbouwen. Met geduld. Hij zei nooit ‘je moet’, maar ‘je kunt het zo en zo of zo doen’. Hij toonde me verschillende wegen en liet de keuze aan mij over.

Abi's Marokkaanse eergevoel zorgt ervoor dat hij geen enkele inschikkelijkheid toont, hij gaat op de vuist als dat wordt aangetast, maar datzelfde eergevoel wordt

doorkruist als het gaat om sex, geld en vrijheid. Hoe zit dat? De meeste Marokkanen die hier zitten zijn Berbers. In Marokko waren ze al een minderheidsgroep. Abi is ook een Berber, net als ik. Kijk mijn vuist, die krom ik en dat blijft zo. Zo leeft iemand, dat gaat nooit weg. Bij de Berbers is vechten als je uitgescholden wordt iets wat uit het hart komt en alles wat uit het hart komt is gevaarlijk. Met dat eergevoel wordt in Nederland geen rekening gehouden. Ik kon me ook niet gedragen. Ik stal en vocht om mijn territorium te beschermen. Je gaat vanzelf door al dat onbegrip een hekel krijgen aan Nederlanders of aan politie en justitie. Bij die vechtpartij werd ik behandeld als een bankrover, met mijn kop tegen een deur aangeslagen, geschopt, en wat doe je dan? Juist de smeris die mij moet beschermen, die er boven moet staan, zegt ‘rot op naar je eigen land’. Wat kan je dan nog zeggen? Ik heb meegemaakt dat een vriend tijdens koninginnenacht voor een discotheek door een paar agenten helemaal in elkaar werd geslagen. Het bloed stroomde uit zijn hoofd en pas twee dagen later werd hij vrijgelaten. Er

was een jongen neergestoken en hij had het gezien. Ik was relaxed een blowtje aan het draaien en hij zegt: ‘Er zijn problemen’ Ik zeg: ‘Blijf nou bij mij’ maar hij ging toch kijken en toen werd hij waar iedereen bij stond te kijken de tyfus geslagen.

Ik zou Marokkaanse jongeren willen laten zien dat de criminele periode slechts een fase is die voorkomt uit het feit dat je geen uitzicht hebt. Je grote broer heeft nog geen baan dus waarom zou jij wel werk krijgen. Je ziet het nut van schoolgaan niet meer in, dus ga je lanterfanten en zetten je ouders je eruit. Dan kom je op straat terecht en dus ga je stelen. Nederlanders haten je hierom en de cirkel is rond. Ik wil laten zien dat je er wel uitkomt door een diploma, zelfvertrouwen en vooral werk te krijgen. Ik doe op dit moment een MBO-opleiding en heb net een onderzoek naar VHM-makelaars afgerond. Er bestaat niet één Marokkaanse makelaar, sowieso niet één buitenlandse makelaar terwijl de opleiding maar twee jaar duurt. Dát moet veranderen.

Meer zelfvertrouwen

Sahar kreeg de kans door dit boek te schrijven. Na zijn vrijlating liet hij zijn verhalen aan een vriendin lezen die journalist Sipke van der Land kende. Die bracht hem in contact met uitgeverij De Arbeiderspers.

Waarom denk je dat een literaire uitgeverij je boek wilde uitgeven?

Ik denk dat ze bij De Arbeiderspers mijn verhaal begrijpen. En ik denk dat veel Marokkaanse jongeren het zullen lezen. Ik hoop ze hiermee meer zelfvertrouwen te geven. Of ik erkenning krijg, moet ik nog zien. Natuurlijk is het voor veel mensen sensatie, maar daarmee begrijpen ze misschien meer van onze problemen dan dat ze alleen de stukjes in de krant lezen. Maar ja, stel dat mijn boek heel goed verkocht wordt, beter dan dat van een Nederlandse schrijver en hij zegt in een interview dat ik toch maar een kankerturk uit Marokko ben. Wat dan?

Aan het eind van het gesprek moet ik iets opschrijven. De Koran met de mooie harde kaft lijkt me geschikt als onderlegger, maar nog voor ik het boek kan pakken heeft Sahar mijn bedoeling door. Hij grist het weg en geeft me iets anders om op te schrijven. Mijn oneerbiedige gebaar wordt me eensklaps duidelijk. De Koran blijft het heilige boek, ook al ben je die snelle Marokkaanse jongen die aan elke vinger een meid kan versieren.

Tijdens de boekenbeurs ‘Het andere boek’, eind september in Antwerpen, trad ook Hans Sahar op. Na afloop besloten hij en zijn Belgische uitgever om naar een discotheek te gaan. Bij aankomst werd Sahar op grond van zijn huidskleur geweigerd. Er is een officiële aanklacht ingediend.

Arie Storm
Schrijf je ook gedichten?
Over mijn entree in de Nederlandse literatuur

> *To care about words, to have a stake in what is written, to believe in the power of books - this overwhelms the rest, and beside it one's life becomes very small.*
> Paul Auster, *The Locked Room*

1.

'The ugly fact is books are made out of books,' is een uitspraak van de Amerikaan Cormac McCarthy. McCarthy is de auteur van op het eerste gezicht spannende, pretentieloze avonturenboeken, die echter bij een wat meer diepgaande lezing geraffineerd gestructureerde intertekstuele bouwsels blijken te zijn.

De overtuiging van McCarthy is ook de mijne: de roman is voor zijn bestaan afhankelijk van eerder geschreven boeken. De *drive* voor een schrijverschap valt dan ook nergens anders te vinden dan in de door de schrijver in kwestie geschreven teksten, die in perspectief dienen te worden gezien met andere teksten. Of om Umberto Eco te parafraseren: boeken praten altijd over andere boeken).

Als schrijver heb ik, net als iedereen, last van gewone, alledaagse beslommeringen. Mijn persoonlijke ervaring is dat die dagelijkse beslommeringen geneigd zijn zich om te vormen en in te passen in het verhaal, de roman, waar ik op dat moment aan bezig ben. Ook de werkelijkheid beschouw ik kortom als een vorm van fictie - materiaal dat ik kan gebruiken voor een boek. Dit beïnvloedt op een niet geringe wijze mijn omgang met de mensen uit mijn directe omgeving. Ik wil niet beweren dat ik sterk aan het vereenzamen ben, maar zonder consequenties is mijn houding niet. Niemand wil deel uitmaken van een fictie, en helemaal niet als die fictie werkelijkheid is, zoals Paul Auster opmerkt in het slotdeel van *The New York Trilogy*: *The Locked Room.*

Aan de andere kant heeft dit praktisch beleden schrijverschap ook zo zijn voordelen: niemand wil ongunstig in een boek worden afgeschilderd, dus iedereen is aardig tegen mij. Hoewel hier uitzonderingen te noteren zijn. Tot nu toe ben ik nog maar één keer werkelijk fysiek aangevallen door iemand die zich in mijn debuutroman *Hémans duik* ongunstig geportretteerd meende te zien. Deze persoon kwam overigens in mijn boek helemaal niet voor. En ook verder komen er nergens in *Hémans duik* werkelijk bestaande mensen voor. Door de dagelijkse werkelijkheid in een roman op te nemen en om te toveren in literatuur, is ze niet langer die onversneden dagelijkse werkelijkheid. *Hémans duik* is dan ook geen sleutelroman, zoals wel gesuggereerd is (zie verderop). De erin opgevoerde personages zijn van papier, en niet van vlees en bloed.

Misschien valt uit wat ik schrijf wél het beste op te maken wie ik werkelijk ben. 'Schrijvers verkeren minder makkelijk in de werkelijkheid van het leven,' constateerde Hella Haasse in een interview met haar in Opzij (december 1995). Als je gelooft in de macht van boeken, dan overheerst dat al het overige en wordt je leven er heel klein naast.

2.

Na mijn studie Nederlands, mijn diensttijd én na het verrichten van verschillende soorten uitzendwerk voor Randstad kwam ik bij de Hogeschool van Amsterdam terecht. Daar kende ik een bliksemcarrière: ik schopte het, na begonnen te zijn als kaartenbaksorteerder op de afdeling Personeelszaken, uiteindelijk tot *stand in* pr-functionaris. Mijn voorgangster was enkele maanden uitgeschakeld in verband met een zwangerschapsverlof en ik nam de vrijgekomen plaats in (waarmee ik niet wil suggereren dat ze door míj was bezwangerd, zo ver ging mijn carrièrezucht nu ook weer niet).

In het hoofdgebouw van de hogeschool had ik als pr-functionaris een eigen kamer, een eigen computer

en een eigen thermoskan die regelmatig werd gevuld met koffie door mijn eigen secretaresse. Een geweldige periode in mijn leven leek een aanvang te kunnen gaan nemen, maar ik herinner me toch niet dat het zo gegaan is. Elke ochtend ging ik met tegenzin naar mijn werk, met als enige opbeurende gedachte dat ik gedurende de uren dat ik werkte in elk geval weg van huis zou zijn. Ik deelde een etage met een tirannieke oud-studiegenoot, wat er in de praktijk op neer kwam dat híj die etage bewoonde en ík een onverwarmd hok op zolder.

Hoe had ik het allemaal zo ver kunnen laten komen? Deze vraag werd gedurende mijn werkdag overigens verdrongen door een geheel andere: wat moet je met een secretaresse als je al een computer hebt? Alle brieven, memo's en nota's die ik moest schrijven kon ik het beste direct zelf opstellen met behulp van de tekstverwerker en ook alle telefoontjes kon ik beter meteen zelf aannemen, dat voorkwam een hoop misverstanden en tijdverlies. Volgens mij was mijn secretaresse uitsluitend in dienst genomen om me op mijn vingers te kijken. Dat ik dit dacht, komt misschien doordat ik een totaal verliteratuurde kijk op de werkelijkheid heb.

Gelukkig hoefde mijn secretaresse op vrijdag niet te werken, zodat ik op die dag rustig mijn gang kon gaan. Op de hogeschool scheen trouwens toch al een vierdaagse werkweek te zijn ingevoerd. Alleen ik moest vrijdags gewoon werken. In het gebouw hing op die dag een weldadige stilte, zoals je die alleen in kloosters of kerken vindt.

Een betere gelegenheid dan deze zou zich waarschijnlijk nooit meer aandienen en ik besloot dan ook de laatste werkdag van de week te wijden aan een project waar ik in gedachten al een tijdje mee rondliep: het schrijven van een roman. Geen gezeur aan mijn kop, gratis koffie, een moderne tekstverwerker - wat viel er nog meer te wensen? Stof had ik genoeg in de vorm van een ellendig leven waaruit rijkelijk te putten viel en ook het thema lag voor de hand: het niet meer uit elkaar kunnen houden van literatuur en werkelijkheid. Ik ben namelijk een postmodernist. (En daarin schuilt iets tragisch. Zoals Thomas Rosenboom in een geestig interview met hem in *Vrij Nederland* opmerkte over het postmodernisme en zijn historische roman *Gewassen vlees*: ‘Ja, dat leek me wel wat. Ik dacht: dan ben ik ook eens echt bij de tijd. Maar op het moment dat het boek uitkwam, een jaar of acht later, was het postmodernisme al lang voorbij. Toen was eigenlijk alles alweer voorbij. De historische roman is namelijk ook nog een poos in de mode geweest.’)

Op de eerste vrijdag dat ik aan mijn roman begon, schoof ik mijn bureaustoel aan, stelde de computer in werking en typte: ‘Ik was wakker geworden met hoofdpijn en dorst. Ik deed mijn badjas aan en ging naar beneden.’ Dit waren geen briljante openingszinnen (hoeveel boeken beginnen er niet met iemand die wakker wordt?), maar misschien schuilde daarin juist hun kracht en er viel beslist op verder te bouwen. Wat me wel stoorde was de ik-vorm. Ik ging een roman schrijven en geen autobiografie.

Bovendien was, toen ik begon met schrijven, de Generatie Nix in de literatuur al enigszins in opkomst met de typerende verheerlijking van het primitivisme in de kunst, de overdreven aandacht voor de jeugd en de infantilisering van de westerling. De verhalen en romans die geschreven werden en worden door de Nixers zijn steevast in de ik-vorm gegoten, alsof ze willen benadrukken dat ze geen enkele poging ondernemen los te raken ‘uit die fysieke en geestelijke begrenzing die iemand ijdel zijn *ik* noemt’ - zoals ik het later ergens omschreven heb gezien. Dáár wilde ik al met al niets mee te maken hebben, en hoe kon ik beter van mijn afkeer blijk geven

dan door mijn verhaal te vertellen in de derde persoon enkelvoud en te kiezen voor de ‘ouderwetse’ modernistische romanvorm. (Ik sluit niet uit dat ik in een volgend boek wél voor de ik-vorm kies, maar mijn *statement* heb ik in elk geval gemaakt.)

Dit alles overwegende ijsbeerde ik wat door de kamer en ik keek daarbij op een gegeven moment uit het raam. Beneden op straat reed een bestelwagen van een verhuurservicebedrijf voorbij, waarop in forse letters de naam van de firma was aangebracht: Héman. Dit was een geschenk van de werkelijkheid waarvoor je als schrijver alleen maar dankbaar kunt zijn: de naam voor de hoofdpersoon van mijn boek had ik als op een presenteerblaadje aangereikt gekregen.

De zinnen die ik aanvankelijk had bedoeld als het begin van *Hémans duik* zijn uiteindelijk op een heel

andere plaats in het boek terechtgekomen. Ze openen nu het tiende hoofdstuk: ‘Héman werd wakker met hoofdpijn en dorst. Hij deed zijn ochtendjas aan en ging naar beneden.’ Ze staan op een strategisch belangrijke plek in het boek, want vanaf dit moment begint het morele verval van Héman (de duik waarop de titel zinspeelt) eerst goed gestalte te krijgen.

Ook in mijn persoonlijke leven deden zich enkele veranderingen voor. Dank zij het salaris dat ik als pr-functionaris verdiende, kon ik verhuizen van mijn zolderkamer in Amsterdam Oud-West naar een gezellige benedenwoning met tuin in de Pijp (nog steeds in Amsterdam dus, maar daar wil ik dan ook helemaal niet weg).

Wat niet veranderde, was de tegenzin waarmee ik naar mijn werk ging, behalve dan op vrijdag. Het schrijven van mijn roman vorderde gestaag en verschafte me veel voldoening. Toen ook nog eens de pr-functionaris voor wie ik was ingevallen terugkeerde van haar zwangerschapsverlof en ik werd ontslagen, was mijn geluk compleet. Niet geplaagd door financiële zorgen (ik kwam terecht in een aangename wachtgeldregeling) kon ik vanaf nu thuis rustig aan mijn boek werken.

3.

Hoeveel mensen zijn er niet die een boek schrijven en die als het karwei is geklaard menen een meesterwerk te hebben geschreven, maar desondanks nooit een uitgever bereid vinden hun produkt op de markt te brengen? Je hoort of leest hierover de wanhopigste verhalen. Ik kan maar weinig sympathie opbrengen voor al die miskende genieën. Meestal hebben uitgevers gewoon gelijk en is het absurde rotzooi die wordt ingestuurd. Ik wéét dat omdat je, als je eenmaal officieel bent erkend als auteur en je boek is opgenomen in het fonds van een grote uitgeverij, je óók wordt lastiggevallen met al die geesteloze probeersels van zogenaamde collega's.

Fanmail is leuk, maar het venijn zit altijd in de laatste alinea, waarin men meedeelt ook zelf te schrijven. Vaak zit bij de brief al een enorm pakket ingesloten en of ik er maar even mijn mening over wil geven. Nooit, en dan ook echt helemaal nooit heeft het bijgesloten manuscript enige literaire waarde. Als ik dat in een antwoordbriefje kort en goed duidelijk maak, is agressie mijn deel. Er wordt me gevraagd wie ik wel niet denk dat ik ben, er wordt me gezegd dat ik zelf bij nader inzien niet meer dan een onbenullig debutantje ben dat mazzel heeft gehad dat een corrupte uitgever met hem in zee is gegaan, én er wordt me verweten dat ik, door mijn diepste zieleroerselen aan de openbaarheid prijs te geven, mijn ziel verkoop aan de duivel. Zelf ploeteren al die genieën veel liever nog even voort in de anonimiteit dan dat ze, zoals ik, ‘op de commerciële toer’ zouden gaan. (En dat alles op een toon alsof ik er miljonair door ben geworden.) Ondertussen zat ik, toen ik aan mijn boek werkte, zelf met het probleem hoe een uitgever hiervoor te interesseren. Mijn vriendin (mijn privé-leven nam steeds gelukkiger wendingen: ze woonde gezellig bij mij in die benedenwoning in de Pijp) verrichtte correctieen persklaarmaakklussen voor verscheidene uitgeverijen en die vielen voor mij daardoor allemaal af, want ik wilde er natuurlijk wel op eigen kracht komen. J. verrichtte relatief weinig werk voor De Arbeiderspers en niemand wist daar van mijn bestaan. Op deze uitgever viel dan ook mijn keuze.

Ik wilde echter niet mijn hele boek naar ze toesturen. Ik redeneerde dat een eventuele afwijzing dan des te harder zou aankomen. Ik pelde een hoofdstuk los uit de roman en zond dit in als verhaal naar Maatstaf, het tijdschrift van De Arbeiderspers. Per kerende post ontving ik een brief ondertekend door Martin Ros, waarin hij me meedeelde dat hij mijn verhaal zeker in Maatstaf ging plaatsen en of ik even contact met hem wilde opnemen.

Mijn eerste gesprek met Martin Ros kende een wat merkwaardig verloop. Nauwelijks had ik een voet in zijn kamer gezet of hij zei: 'Ha, daar hebben we hem, welkom, welkom, weet je, jouw genre, dat is het schrijven van verhalen. Geweldig!' Verlegen vertelde ik hem dat wat ik had opgestuurd naar *Maatstaf* niet een kort verhaal was, maar een hoofdstuk uit een roman waar ik aan werkte. Waarop Martin zei: 'Een roman? Nee, die is goed. Schrijf je ook gedichten?'

4.

De presentatie van mijn boek vond plaats in de vorm van een 'debutantencafé' in café De Engelbewaarder

in Amsterdam. Het betrof een duo-presentatie, want niet alleen míjn roman, maar ook *Begrafenis van de sardine* van Hans Dekkers werd in dat literaire café ten doop gehouden. Sprekers op die middag waren de directeur van De Arbeiderspers Ronald Dietz en collega-auteurs Ronald Giphart en Henry Sepers.

Hoewel Henry Sepers, die een jaar eerder was gedebuteerd bij De Arbeiderspers, me officieel het eerste exemplaar van mijn boek zou overhandigen, had ik het al eerder in handen gehad. Sterker nog: een exemplaar had in onze boekenkast al een plekje gevonden tussen Laurence Sterne en Italo Svevo. Ik had mijn boek zelfs al in zijn uiteindelijke vorm gelezen en gezien dat het goed was. Voor mijn gemoedstoestand gold wat Gerrit Komrij ooit in een interview heeft gezegd naar aanleiding van zijn roman *Over de bergen*: 'Ik ben niet achterlijk: boeken als *Over de bergen* verschijnen niet elke week.'

Ronald Dietz maakte in De Engelbewaarder van de gelegenheid gebruik om fel uit de halen naar NRC Handelsblad-recensent Reinjan Mulder, die in een van zijn stukken had geklaagd dat De Arbeiderspers zoveel ophef maakte over het in zijn ogen toch maar matige werkje *Het meesterstuk* van Anna Enquist. Dietz verweet Reinjan Mulder dat hij het de uitgever kwalijk nam dat die vierkant achter het boek stond. Dietz eindigde zijn speech als volgt: 'Waarom dus een debutantencafé? Omdat ik achter die debuten sta. Omdat ik hoop dat er ophef over gemaakt wordt. Omdat ik daar graag een handje aan mee help. Omdat ik iedereen de eeuwige roem gun maar graag nu, onmiddellijk. Omdat ik verwacht dat Reinjan Mulder de debuten in zijn krant serieus bespreekt. Maar als het moet neem ik ook genoegen met kabaal en ophef, zelfs van Reinjan Mulder.'

Ik kan Dietz letterlijk citeren, omdat zijn feestspeech onder de titel 'Reintje de Klos' is afgedrukt in het studentenweekblad Propria Cures - een blad waarvan ik abusievelijk meende dat het niet meer legaal verkrijgbaar was omdat er antisemitische opvattingen in werden beleden.

Reinjan Mulder bewees overigens prompt Dietz' gelijk door in NRC Handelsblad zowel het boek van Hans Dekkers als dat van mij maar gewoon helemaal te negeren.

Wél werd mijn boek, waarschijnlijk als een direct gevolg van Dietz' speech, positief besproken in Propria Cures.

En nog steeds wordt *Hémans duik* in dit blaadje geregeld vanuit verschillende gezichtshoeken literair-analytisch onder de loep genomen. Er worden eervolle verbanden gelegd met Kierkegaard, van wie ik overigens nooit iets heb gelezen, en Proust. Ook publiceren de studenten diepgravende beschouwingen over, wat dan heet, mijn literatuuropvatting.

De tweede spreker in De Engelbewaarder was Ronald Giphart. In zijn plaats had de uitgeverij eerst Arnon Grunberg benaderd, maar die kon niet. Wat mij betreft was dat prima, want ik vind *Blauwe maandagen* niet zo'n goed boek. Maar ook aan Gipharts optreden kleefde een pikant aspect. Was dit immers niet de voorman van de Generatie Nix-schrijvers, een groep waar ik weinig mee op had?

De lancering van mijn boek dreigde overwoekerd te worden door een reeks misverstanden. En inderdaad heb ik het nodige te stellen gekregen met de Zoetermeerders, waartoe ook Giphart toen nog behoorde. Maar daarover heb ik inmiddels gepubliceerd in Maatstaf (nummer 4, 1995) onder de kop 'Zout water'.

5.

De eerste recensie op mijn boek verscheen in Vrij Nederland (17-9-1994). Jeroen Vullings eindigde zijn bespreking als volgt: ‘Uit Hémans woorden spreekt dat literatuur, “die geheime tijd en ruimte”, soeverein is. Biografische achtergrondinformatie verheldert niets. Wat écht telt is de schoonheid van die irreële droomwereld, die de plaats kan innemen van de dagelijkse werkelijkheid. Met *Hémans duik* zal dat zeker lukken.’

Hémans duik werd, ik zal er niet te lang bij stil blijven staan, door de literaire kritiek enthousiast ontvangen. Ik geloof dat alleen Het Parool (Theodor Holman) en De Groene Amsterdammer (Zoetermeerder Rob van Erkelens) niet onverdeeld positief waren. Holman schreef: ‘Eigenlijk vind ik dat iemand die dit schrijft, in het openbaar bespogen en geslagen mag worden.’ (Het Parool, 14-10-1994) Ik troostte me met de gedachte dat uit deze schijnbaar krachtige formulering (‘Eigenlijk vind ik...’) de onmacht spreekt van de

alom miskende die erkent dat míjn succes niet valt tegen te houden, terwijl zijn eigen onbenullige romannetjes keer op keer door de kritiek in de grond worden gestampt en door zijn uitgever nog niet aan de straatstenen gesleten kunnen worden.

Joost Zwagerman, die naar aanleiding van zijn roman *De buitenvrouw* in de NRC Handelsblad onheus was bejegend door Hans den Hartog Jager, schreef me spontaan: 'Want, Arie, alles sal reg kom, met jou, met mij, en in een tijd waarin niemand ooit nog zal hebben gehoord van Theodoren Holmannen en Hanzen den Hartogen Jagers. Denk daaraan!'

6.

Al spoedig bleek ik een talent te hebben om in allerlei relletjes verzeild te raken. Er bestaat een uitgebreid circuit van journalisten die zich in leven houden met het speuren naar en uitzoeken van literaire kwesties - soms lanceren ze er zelf één. (Maar ook sommige schrijvers en uitgevers zijn hier niet vies van.)

Een van die kwesties is de volgende. Jeroen Vullings merkte in zijn bespreking in Vrij Nederland op dat *Hémans duik* aspecten bevat 'van een satirische sleutelroman, vooral over het Amsterdamse universiteitsleven en - in de beste traditie van Slauerhoff en Vestdijk - over de suffige studentenvereniging U.S.A.' De Provinciale Zeeuwse Courant (28-10-1994) kopte prompt: 'Arie Storm debuteert met literaire satire'. En Alfred Kossmann schreef in zijn stukje onder die kop: 'Wie wil kan naar hartelust speuren naar invloeden, van Kellendonk, Reve, Mulisch. Hij [ik dus, A.S.] vertelt een grapje over Margriet de Moor en veel hatelijks, ietwat verbazingwekkend, over de bescheiden en beschaafde literator Willem van Toorn die in de roman Wim de Woede heet.' Folia, het blad van de Universiteit van Amsterdam, zette boven een interview (28-10-1994) met mij: 'Universiteit duikelt van voetstuk. Letteren als soap in romandebuut'. En in de aankeiler bij dit interview viel te lezen: 'Een nitwit die het tot decaan schopt, iemand die afstudeert met een prul vol gefingeerde voetnoten en de suffigheid van een studentenvereniging: afgestudeerd neerlandicus Arie Storm debuteert als romanschrijver.'

De toon was gezet; als roddelschrijver kun je hier iets mee. Rudie Kagie (ooit door A.F.Th. van der Heijden omschreven als 'Kagie-wat-knaag-ie') zag er een zaak in en belde me op.

> 'Heb je een sleutelroman geschreven?' vroeg hij. 'Nee, ik heb geen sleutelroman geschreven,' antwoordde ik, 'maar inderdaad kleven er wat sleutelromanachtige aspecten aan mijn boek.'
> 'Wat doe je als Willem van Toorn gerechtelijke stappen gaat ondernemen?' was Kagies volgende vraag.
> Bij deze mogelijkheid had ik nog niet stilgestaan. 'Nou ja,' zei ik, 'is dat niet wat overdreven? Bovendien: het is toch fictie?'

Het resultaat van ons gesprekje las ik in Vrij Nederland van 12 november. Het stukje in de rubriek 'Groot nieuws' had een niet-ongeestige kop: 'De Woede van Storm kan Van Toorn helemaal niet plaatsen'. Kagie laat me vervolgens zeggen: 'Ik heb

een *sleutelroman* willen schrijven over dat instituut.' En iets verderop in het stukje zeg ik: 'Maar als hij me voor de rechter sleept, kan ik niets bewijzen.' Rudie Kagie stelde me echter ook meteen gerust: '[...] Van Toorn is vooralsnog niet van plan een proces tegen de debutant aan te spannen.'

Mijn vriendin en ik ontkurkten de champagne.

Toch blijft het moeilijk. Ook de samenvatting door Kagie van de passage die de aanleiding vormde van de hele kwestie, is incorrect. Kagie schrijft: 'Wim de Woede accepteert een ondermaatse scriptie over Proust, vol "gefingeerde verwijzingen naar secundaire literatuur". De bevallige studente die het vod inlevert, heeft zojuist een geslaagd etentje bij De Woede thuis achter de kiezen - vandaar.'

Wie is die 'bevallige studente' van Kagie?

Zou hij misschien het meisje bedoelen dat in mijn boek op pagina 59 wordt geïntroduceerd? Daar staat: 'Ze was hooguit één meter en zestig centimeter hoog. In haar gezicht was een curieus mozaïek van huidschilfers gelegd. Ze had dun vettig haar, waarin minuscule vlokjes roos waren te onderscheiden.'

Dit meisje wordt inderdaad door Wim de Woede uitgenodigd voor een etentje bij hem thuis. Maar ik denk niet dat ze daar veel bevalliger door is geworden.

Laat ik het nog maar eens duidelijk stellen: *Hémans duik* is géén sleutelroman. Natuurlijk heb ik elemen-

ten uit de werkelijkheid gebruikt en naar mijn hand gezet (zo'n element is toevallig Willem van Toorn geweest). Maar Wim de Woede uit mijn boek is niet Willem van Toorn (ik verwijs trouwens veel meer naar zijn boeken dan naar zijn openbare optreden als mens, zeg maar).

In plaats van uit te zoeken welke personen uit mijn leven omgezet zijn in personages in *Hémans duik*, lijkt het me verstandiger na te gaan hoe de personages in dat boek zich tot elkáár verhouden. Literatuur en leven zijn erbij gebaat als ze niet gemakzuchtig met elkaar worden verward. Het is een ongemakkelijk feit dat boeken uit boeken voortkomen, zoals het ook een ongemakkelijk feit is dat het lezen van een boek je leven diepgaand kan beïnvloeden.

August Hans den Boef
De debuten van Marijke Höweler
Of: hoe iemand een afkeer van een auteur kan krijgen

Een citaat uit de flaptekst van Marijke Höwelers debuut:

> Na haar schooltijd volgde ze ruim drie jaar lang de lessen aan de Sociale Academie te Amsterdam. Ook heeft ze een jaar lang psychologie gestudeerd. ‘Een grote afgang’, deelt ze hier laconiek over mee. Na deze studie trad ze in dienst bij de Stichting Vorming Bedrijfsjeugd, waar zij drie jaar maatschappelijk werkster is geweest.

Misschien verrast het de lezer dat een maatschappelijk werkster met het diploma van de sociale academie, zo'n ironische en sarcastische zedenschets heeft geschreven als *Van geluk gesproken.* Het bovenafgedrukt citaat is dan ook niet de flaptekst van deze roman, maar van de verhalenbundel *Tranen van niemand*, die in 1964 in de Giraffe-reeks van de Arbeiderspers verscheen.

Soms is een debuut geen debuut en het is interessant om te bekijken waarom een uitgeverij achttien jaar later bij een tweede boek suggereert dat het om een debuut gaat.

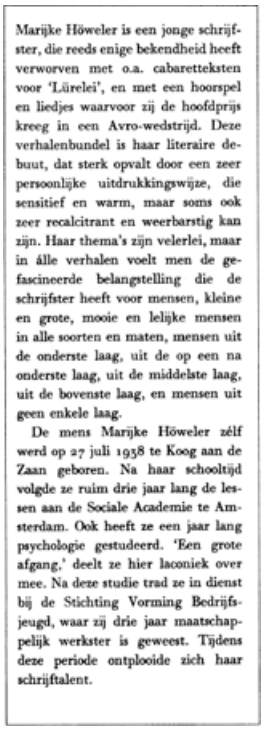
De Arbeiderspers verwachtte najaar 1982 veel van *Van geluk gesproken.* Höwelers roman vormde bovendien het eerste deel van een trilogie die op dat moment al voltooid was. Er is dan ook veel zorg aan de presentatie besteed. Het omslag werd verlucht met een kitscherige illustratie van Ans Markus, die op een geheimzinnige manier aansloot bij de inhoud van het boek (vooral bij de hoofdstuktitels) en op de achterflap had de uitgever wervende opmerkingen afgedrukt van twee toendertijd zeer populaire AP-auteurs: Maarten 't Hart en Simon Carmiggelt. Zeer kort na de verschijning voegde AP-collega Gerrit Komrij hierbij in zijn NRC Handelsblad-column een wervende tekst van van hemzelf. Deze vorm van marketingtechniek, die op dat moment in Amerika weliswaar gebruikelijk was, maar voor Nederlandse begrippen weinig fijnbesnaard aandeed, schoot sommige recensenten in het verkeerde keelgat.

Zachte sector

Niet dat het veel uitmaakte: de verschijning van *Van geluk gesproken* was de literaire gebeurtenis van najaar 1982. Het boek werd door veel critici met gejuich begroet, er kwam een serie herdrukken en al direct circuleerden plannen voor verfilming.

Wat ik mij al jaren afvraag: hoe zou *Van geluk gesproken* door de kritiek zijn ontvangen als de flaptekst van *Tranen van niemand* daarbij was betrokken? Anno 1982 vielen termen als ‘sociale academie’ en ‘maatschappelijk werkster’ niet zo goed meer bij de voor Höwelers werk beoogde doelgroep. Voor columnisten als Jan Blokker golden ze als ware sjibbolets voor alles wat soft, zweverig, dom en vooral kwaliteitsloos was. Grappig was ook dat Höweler ondanks de ‘grote afgang’ bij de Universiteit van Amsterdam het later bij de Vrije Universiteit toch tot doctorandus en medewerker in de psychologie heeft gebracht en zelfs een enkele keer aan wat

boekjes op het gebied van deze discipline heeft bijgedragen. Over gedragstherapie bijvoorbeeld, al zal dat weinig genade in de ogen van Blokker hebben gevonden, evenmin als het feit dat ze in 1982 een eigen praktijk als psychotherapeute had. Voor Höwelers lezer was zij in de jaren tachtig juist degene die in de literatuur de praktijk van ‘de markt van welzijn en geluk’ aan de kaak stelde. Dat had men bij de Arbeiderspers uitstekend aangevoeld. Bovendien kon het academisch-therapeutische verleden na 1985 geen kwaad meer: Höweler was dat jaar full-time auteur geworden en volgaarne bereid zich in interviews omstandig van haar voormalige werkomgeving in de zachte sector te distantiëren.



Marijke Höweler is een jonge schrijfster, die reeds enige bekendheid heeft verworven met o.a. cabaretteksten voor 'Lürelei', en met een hoorspel en liedjes waarvoor zij de hoofdprijs kreeg in een Avro-wedstrijd. Deze verhalenbundel is haar literaire debuut, dat sterk opvalt door een zeer persoonlijke uitdrukkingswijze, die sensitief en warm, maar soms ook zeer recalcitrant en weerbarstig kan zijn. Haar thema's zijn velerlei, maar in álle verhalen voelt men de gefascineerde belangstelling die de schrijfster heeft voor mensen, kleine en grote, mooie en lelijke mensen in alle soorten en maten, mensen uit de onderste laag, uit de op een na onderste laag, uit de middelste laag, uit de bovenste laag, en mensen uit geen enkele laag.

De mens Marijke Höweler zélf werd op 27 juli 1938 te Koog aan de Zaan geboren. Na haar schooltijd volgde ze ruim drie jaar lang de lessen aan de Sociale Academie te Amsterdam. Ook heeft ze een jaar lang psychologie gestudeerd. 'Een grote afgang,' deelt ze hier laconiek over mee. Na deze studie trad ze in dienst bij de Stichting Vorming Bedrijfsjeugd, waar zij drie jaar maatschappelijk werkster is geweest. Tijdens deze periode ontplooide zich haar schrijftalent.

De flaptekst van 'Tranen van niemand'

Op zolder

In hoeverre had het werkelijke debuut uit 1964 een rol kunnen spelen bij de receptie van *Van geluk gesproken*? Het is niet zo dat alle critici zich door de AP zand in de ogen lieten strooien. Er was een kleine groep die melding maakte van een vroeger debuut, een enkele maal zelfs met titel en jaar van verschijning. Merkwaardig was dat slechts in een paar gevallen inhoudelijk naar de debuutbundel werd verwezen. Diny Schouten wijdde er in Vrij Nederland één zinnetje aan (waarin ze de bundel naturalistisch noemde), maar deze criticus had destijds nu eenmaal een warme belangstelling voor vrouwenproza. Boudewijn Büch, die Höweler voor Het Parool aan de tand voelde, kwam er het dichtst bij, want hij ging heel even in op de flaptekst van *Tranen van niemand.* De schrijfster vertelde hem dat ze zich van het boekje distantieerde, waarvan de verramsjte oplage zich op haar zolder bevond. Büch liet het echter bij deze anekdote en maakte verder geen inhoudelijke vergelijking tussen oude bundel en nieuwe roman. En waarom ook: de eerste golf van juichende kritieken had de media inmiddels al overspoeld en wie wil er dan boodschapper van het kwaad zijn? Büchs eigen werk verscheen eveneens bij de AP en misschien heeft ook dat meegespeeld. Collega Jeroen Brouwers had zich in zijn nietsontziende aanval op het Hollands realisme, *Een Nieuwe Revisor*, destijds ook al zo behendig getoond in het ontwijken van AP-auteurs.

Onopgemerkt en onvindbaar?

Een en ander verklaart nog niet waarom niemand anders dieper op *Tranen van niemand* inging. Zeker wanneer je erg getroffen bent door *Van geluk gesproken*, word je toch nieuwsgierig naar hetgeen de schrijfster eerder heeft gepubliceerd? Zo eindigt Jaap Goedegebuure zijn bespreking in de Haagse Post met het voornemen: 'Ik denk dat ik er maar eens hard naar ga zoeken.' Andere, wat meer fatalistische recensenten schrijven dat *Tranen van niemand* destijds 'onopgemerkt' is gebleven en 'onvindbaar' is.

Ook bij de verschijning van latere delen van de trilogie is de situatie niet veranderd, zij het dat Goedegebuure na twee jaar plotseling over 'een niemendallig, quasi-poëtisch debuut' spreekt. Deze observatie die zijn zoekactie kennelijk heeft opgeleverd, licht hij echter niet toe.

Is *Tranen van niemand* vroeger werkelijk niet opge-

merkt? Was het bundeltje onvindbaar? Moest Goedegebuure zich wederrechterlijk toegang verschaffen tot de zolder van de familie Höweler om zijn nieuwsgierigheid te bevredigen? In geval van tijdnood - laten we aannemen dat de besprekers daardoor in eerste instantie werden gekweld - kun je twee dingen doen. Het eerste is een telefoontje naar het Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum in Den Haag om de informeren welke knipsels men daar over *Tranen van niemand* bewaart. Het bekwame personeel daar kon al na een halve minuut meedelen dat er negentien aanwezig zijn, waaronder recensies van J. Bernlef, Clara Eggink en A. Viruly. De telefonerende criticus weet op dat moment al dat de bundel niet onopgemerkt is gebleven en vraagt om een kopie van Bernlef (negatief), van Viruly (dodelijk ironisch) en van Eggink (zeer lovend). Deze kopieën zou hij - de PTT was immers nog niet geprivatiseerd - de volgende dag in zijn brievenbus hebben aangetroffen.

De tweede handeling vergt wat meer inspanning. Je moet naar de dichtstbijzijnde welvoorziene bibliotheek. In mijn geval was dat die van de Rijksuniversiteit Leiden, die *Tranen van niemand* inderdaad bezit. Als je geen lid bent van de eerbiedwaardige Maatschappij der Nederlandse Letterkunde mag je het boekje niet meenemen, maar dat is geen bezwaar. De negentig pagina's lees je in een uurtje. Veel toenmalige boekbesprekers hadden iets met een universiteit te maken: zij hadden het debuut tussen de bedrijven door kunnen bekijken als ze zo nieuwsgierig waren. Ik zwijg over een derde mogelijkheid - het boekje bestellen bij een voortreffelijk voorzien antiquariaat als Schumacher in Amsterdam. Critici zijn immers zuinig.

Sentimenteel en dweperig

Zouden deze inspanningen de moeite waard zijn geweest? En moet je de wens van een auteur die afstand neemt van zijn debuut niet respecteren? Ik meen van niet, die distantie maakt je toch alleen nog nieuwsgieriger? Het is toch aardig als je een verband ontdekt tussen *Tranen van niemand* en latere romans? Wanneer je de bundel leest, blijkt de enige inhoudelijke verwijzing die er in 1982 naar is gemaakt, die van Diny Schouten, niet geheel juist. Haar kwalificatie ‘naturalistisch’ geldt hoogstens voor de twee verhalen waarin de hoofdpersoon afkomstig is uit ‘het volk’ (respectievelijk een naaistertje en een hoer). De rest van de drieëntwintig verhalen zou je misschien tot het ‘Hollands realisme’ kunnen rekenen, een etiket dat in 1982 nog weleens werd gebruikt.

Wel gaat het om realisme van een wat dweperig en sentimenteel karakter, als je ziet hoe Höweler de talrijke mislukte en vereenzamende personages presenteert. Opvallend is dat zij dit zeer vaak doet in de vorm van een monoloog, reden voor Bernlef om haar een gebrek aan beschrijvingsvermogen te verwijten. Twee decennia later prijzen de besprekers van de romans haar uitgebreide dialogen.

Andere overeenkomsten tussen *Tranen van niemand* en de romans zie je in de burgerlijke milieus die later het voorwerp van Höwelers spot zouden worden. Waar die in de trilogie cynisch worden beschreven, gebeurt dat in *Tranen van niemand* eerder op een sentimentele manier. Toch laat één verhaal, ‘De ouders’, al veel van de latere Höweler laat zien. Twee jongelui op vakantie aan de Rivièra slagen er niet

in om zich aldaar een avontuurlijk bestaan op te bouwen en moeten met hangende pootjes terug. In dit verhaal beschrijft de auteur haar personages van een grote afstand en in een veel soberder stijl dan in de rest van *Tranen van niemand.* Er is dus zelfs sprake van enige continuïteit in Höwelers oeuvre.

Onsympathiek

Misschien vraagt de lezer zich af waarom ik mij wel de moeite heb getroost en mij in werk en receptie heb verdiept.

De sfeer van het debuut dat geen debuut was en in de receptie maar geen debuut wilde worden, heeft mij van het begin af aan tegen het werk van Höweler ingenomen. Wel moet ik eerlijk bekennen dat het type literatuur dat Höweler destijds vertegenwoordigde, so wie so niet op mijn waardering kon rekenen. Ik vond de boeken onsympathiek, niet zozeer vanwege het type maatschappijkritiek dat ze vertegenwoordigden, maar vooral vanwege de eendimensionale manier waarop Höweler die vormgaf. De film die Pieter Verhoeff in 1987 van *Van geluk gesproken* maakte,

vond ik uitstekend - *showing, not telling* - en niet alleen omdat ik daardoor de acteur Michiel Romeyn leerde kennen, die later zo zou schitteren in *Jiskefet.*

De vormgeving van haar maatschappijvisie in de boeken sloot ook naadloos aan bij wat Höweler in interviews te berde placht te brengen. Een keer heb ik gekeken naar het grappig bedoelde tv-programma over taal waarin Höweler aan het eind van de jaren tachtig bijdroeg en waarbij zij eenzelfde indruk maakte. Bovendien bedreef ze daar echt corpscabaret uit de jaren vijftig.

Er zijn mensen die zo'n afkeer productief maken. Misschien was ik niet zo iemand of wilde ik mijn schaarse tijd liever aan iets anders besteden. Toch heb ik één keer op een bescheiden manier Höweler te pakken genomen. Het was voorjaar 1986 en het *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde* werd gepresenteerd in de Brakke Grond te Amsterdam. Om de presentatie luister bij te zetten, had men zich verzekerd van twee conservatieve lolbroeken: Hans van den Bergh en Marijke Höweler. In haar toespraak was ik het meest geïnteresseerd. Ik had namelijk voor die encyclopedie een groot aantal lemma's geschreven, waaronder dat over Höweler. Wat ik nooit eerder had gedaan en sindsdien ook nooit meer zou doen, dat was een persoonlijk waardeoordeel in zo'n tekst verwerken. Over het debuut had ik gesteld dat de verhalen soms ‘dweperig en sentimenteel’ zijn en de manier waarop Höweler in de trilogie modieuze zaken op de hak nam, vergeleek ik met de aanpak van Kees van Kooten; maar ik noemde die van haar ‘afstandelijker en traditioneler’. Ik was benieuwd of ze in haar toespraak aandacht aan die waardeoordelen zou schenken. Ze moet zich dood hebben geërgerd, maar ze zei niets. De dappere academische huisvrouw sloeg zich er weer kranig doorheen.

Zoals zij zich ook kranig weerde tegen de verwijten dat zij de afgelopen decennia niet aan allerlei promiscue modes had meegedaan. Maar dat deed ze bij een andere gelegenheid.

Aids als grap

Najaar 1986 luisterde ik naar het radioprogramma *Het zout in de pap.* Er zou een interview worden uitgezonden dat Kees Snoek met de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer had gemaakt. Het programma begon echter met Johan Diepstraten die Marijke Höweler interviewde. ‘Ze debuteerde met *Van geluk gesproken*’, introduceerde Jeanne van Munster (zo'n Lexicon-lemma wordt kennelijk alleen door scholieren en hun leraren gelezen), maar daarna begon het gesprek ook echt. De ondervraagde bleek niet alleen auteur en klinisch psycholoog annex therapeute in ruste, maar ook cultuurfilosoof. Ze sprak over liefde en de verwarring van de laatste twee decennia en onthulde daarbij iets over haar levensvisie (ik tik een en ander letterlijk van de band):

> We moeten van àlle arbeiders houwen en àlle kapitalisten zijn nare mensen. Wij hebben gedacht: waarom niet twee, waarom niet vijf, waarom niet drie? Wij hebben de laatste twintig jaar bijna alles geprobeerd en wat ik het vreselijke vind, maar eerlijk gezegd ook het komische, is dat uit de hoek van de Aids geheel onverwacht, door niemand van ons bedacht, komt

> opeens een wijsvinger. Zo zou je dat kunnen zien, althans de paus moet het er zeer mee eens zijn, niets gefilosofeer, niks van moreel gedoe, je gaat eraan. Je kunt het doen en dan ga je dood, je kunt het ook niet doen en dan ga je niet dood. Dat is toch niets filosofisch, dat vind ik toch wel grappig, hoe verschrikkelijk het ook is.

De verraste interviewer schakelde na deze uitbarsting van eigentijdse humor direct over op een andere kwestie en toonde zoveel goede smaak dat hij de passage uit de schriftelijke versie hield die januari 1987 in BZZLLETIN verscheen (op de band van het nummer in kwestie staat abusievelijk 1986, een jaartal dat tot in het *Kritisch Lexicon* klakkeloos is overgenomen; terwijl een van de romans waarover werd gesproken door Höweler in januari 1986 vrijwel nog geschreven moest worden).

Misschien had het toch van nog meer smaak getuigd als Diepstraten dat niet had gedaan en de uitspraak bovendien duidelijk in een apart kadertje bij de broodtekst had gezet.

Ik heb me toen erg over dat interview opgewonden. Zo'n leedvermaak over het promiscue circuit dat haar kennelijk altijd als een trut heeft beschouwd, vond ik wel erg vilein. Met die opwinding heb ik niets gedaan,

dat is immers niet mijn attitude. Waarom een kundig interviewer als Diepstraten lastigvallen? Waarom gebruikmaken van een tendentieuze methode om het werk van een auteur te bombarderen met ammunitie die je uit een interview haalt? Aad Nuis had zoiets datzelfde jaar uitgehaald met Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* om die van antisemitisme te kunnen beschuldigen en tegen deze handelswijze had ik grote bezwaren.

Na zoveel jaren vind ik dat het wel kan. Laat de lezer deze opmerkingen dan ook niet als een commentaar bij het oeuvre van Höweler beschouwen, maar als een poging om te beschrijven hoe de afkeer daarvan tot stand kan komen.

Ron Elshout
Van dichten comt clene bate
Over het nut van de C. Buddingh'-prijs

Sinds Buddingh'
verwachten veel mensen
van poëzie
een avondje lachen

dat is geen vooruitgang
geloof ik
maar eerder een stap achteruit

pas als mensen
van poëzie
helemaal niets verwachten
zullen we het hebben:
poëzie

dit moet maar eens bewezen worden

Ontroerend onhandig
zoals vuilnisauto's die hardrijden

Een avondje lachen

Zo dichtte Remco Campert in *Mijn levensliederen* (1968).

Anno 1995 heeft de werkelijkheid het gedicht ingehaald met superieure ironie die aansluit bij de thematiek (als je bij Campert een dergelijk zwaar woord mag gebruiken)

van zijn dit jaar verschenen novelle *Ohi, hoho, bang, bang of het lied van de vrijheid* - een verhaal dat zich afspeelt tegen de achtergrond van het ‘gerenommeerde dichtersfestival ‘The World of Poetry’.

Daarin zal een ieder die enigszins ‘op de hoogte’ is een satirische variant van Poetry International herkennen, het inmiddels zesentwintig-jarige poëziefestival dat Cees Buddingh' zó bezig hield dat er juist gedurende de tijd dat het festival plaats vond, gaten ontstonden in zijn dagboeken.

> [...] Poetry International, waarover ik ieder jaar weer regelmatig aantekeningen wil maken, maar geen enkel jaar aan toe kom omdat ik er eenvoudig geen gelegenheid voor vind: een volle week lang ben ik van 's morgens half tien, tien uur tot 's nachts half twee ervoor in touw en de ongeveer vijf uur slaap per nacht die eraf kunnen heb ik echt helemaal nodig.

Dat schrijft Buddingh' op 26 juni 1975. Het hier geopperde plan heeft hij twee jaar eerder overigens wel uitgevoerd; in *En in een mum is het avond* vindt de lezer onder de datering 1-7-1973 het dag-aan-dag-overzicht van het festival dat Buddingh' voor de Haagse Post maakte in zijn geheel opgenomen

Cees Buddingh' heeft ongetwijfeld invloed gehad op de perceptie van poëzievoorleesavonden, want wie Buddingh' met zijn raspende stem ooit op droogkomieke wijze zijn gedichten heeft horen voorlezen, hóórt die stem weer als hij Buddingh's gedichten leest en herinnert zich de voortreffelijke timing, de minieme pauze voor het uitserveren van de laatste regel van:

pluk de dag

vanochtend na het ontbijt
ontdekte ik, door mijn verstrooidheid,
dat het deksel van een middelgroot potje marmite
(het 4 oz net formaat)
precies past op een klein potje heinz sandwich spread

natuurlijk heb ik toen meteen geprobeerd
of het sandwich spread-dekseltje
ook op het marmite-potje paste

en jawel hoor: het paste eveneens

Zoals vuilnisauto's

Die vuilnisauto's rijden er inderdaad in Rotterdam en van de meeste zijn op initiatief van het festival en de

Roteb hun witte zijkanten opgesierd met dichtregels van dichters die ooit deelnamen aan Poetry International. Een gerenommeerd festival dat poëzie op vuilnisauto's zet? Welke cynische symboliek ligt hier aan ten grondslag? Geen, maar alle klinkende namen ten spijt: de poëzie moet nog steeds op d'een of d'andere wijze onder de mensen gebracht worden. Of sterker nog: aan de man gebracht.

Een stap achteruit

Want wellicht heeft Campert met zijn uitgesproken verwachting gelijk en is de herleving van de orale traditie een stap achteruit. Zijn uitspraak is immers te interpreteren in de zin dat mensen die zich naar zo'n voorleesavond begeven, dat louter doen om zich een avondje ‘te amuseren’ met dichters die onmiddellijk mondeling aansprekende gedichten over het voetlicht brengen. In plaats van als stimulans voor de poëzie zou dat wel eens tégen de poëzie kunnen werken. De populariteit van deze voorleessessies heeft Jan Kuijper, dichter van, bij één keer lezen, laat staan horen, onbegrijpelijk ingewikkelde sonnetten en redacteur van uitgeverij Querido, de uitspraak ontlokt dat dit soort manifestaties de dichters doen beseffen dat ‘hun publiek voor het grootste deel uit analfabeten bestaat: anders was het luisterende publiek immers niet zo veel groter dan het lezende.’

Met dat laatste legt hij natuurlijk de vinger op de zere plek: de getalsmatige discrepantie tussen het publiek dat komt luisteren naar een *voorlezende* dichter en het aantal mensen dat zelf poëzie koopt en leest.

Niets verwachten

Enkele spectaculaire uitzonderingen daargelaten, zoals Neeltje Maria Mins *Voor wie ik liefheb wil ik heten* waarvan in 1994 in negentien drukken 74.700 exemplaren verkocht waren, Jan Pierre Rawies *Onmogelijk geluk* (in dertien drukken meer dan 26.000) en het werk van de Christelijke dichteres Nel Benschop (wier verkoop van haar totale oeuvre de miljoen schijnt te overstijgen), blijft het bittere noodzaak de poëzie in geschreven vorm inderdaad... aan de man te brengen.

Toen het dagblad Trouw kort geleden vanwege de Publieksprijs 1995 een speciale bijlage bracht, publiceerde de krant een lijst van de best verkochte boeken van de afgelopen anderhalf jaar. De poëzieliefhebber zoekt in die lijsten vruchteloos naar poëziebundels. In de categorie ‘literatuur’ worden alleen romans en verhalenbundels genoemd en de erbij vermelde verkoopcijfers steken schril af bij de oplagecijfers van poëziebundels. Van Adriaan van Dis' *Indische duinen* waren op dat moment 154.000 exemplaren verkocht, van Connie Palmens *De vriendschap* en van Joost Zwagermans *De buitenvrouw* meer dan 50.000. Nu lijken deze cijfers in eerste instantie niet zo heel veel te verschillen van bijvoorbeeld de verkoopresultaten van de eerste bundel van Neeltje Maria Min, maar daarbij moet men wel bedenken dat haar boek er achtenentwintig jaar over gedaan heeft om dat respectabele oplagecijfer te behalen en dat de hier genoemde prozawerken dat binnen anderhalf jaar deden.

Bovendien is er met betrekking tot poëzie-uitgaven sprake van een paar tendensen en die geven geen reden tot juichen.

Ten eerste is er een dalende lijn zichtbaar in de titelproduktie. Sinds 1988 heeft zich dat ontwikkeld van een aanbod van 356 titels per jaar, via 309 in 1989 naar 279 in 1990 tot 267 in 1991. Tegelijkertijd zakte de gemiddelde oplage van tussen 1250 en 1500 exemplaren naar tussen de 600 à 1000, terwijl de gemiddelde prijs van een bundel bijna een omgekeerd evenredige ontwikkeling doormaakte. De Arbeiderspers hanteerde de goede gewoonte in het colofon de oplagecijfers te vermelden. Dichters van (grote) naam als Jan Eijkelboom, Luuk Gruwez komen uit op 1500, een dichteres als Eva Gerlach 'zelfs' op 1650. Dichters met een minder grote naam en faam komen nog niet aan de helft: Harmen Wind: 600; Paul Gellings (met zijn eerste bundel genomineerd voor de Buddingh'-prijs 1991) komt met zijn tweede bundel tot 700; Herman Leenders kreeg in 1992 voor zijn bundel *Oogentroost* de prijs. De bundel verscheen in een oplage van 750 exemplaren.

Verwachtingen

De poëzie leeft, wellicht dwars tegen alle verdrukking in, maar ze leeft. *De nacht van de poëzie* in Utrecht, *Poetry International* in Rotterdam, *Dichter aan huis* in Den Haag worden druk bezocht. Bloemlezingen zoals bijvoorbeeld *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* van Gerrit Komrij en de poëziekalender van Meulenhoff worden goed verkocht. In kranten vindt men - al dan niet verminkte - citaten uit gedichten bij geboorte-en overlijdensberichten. Naar aanleiding van dat laatste verschijnsel is het goed mogelijk de wenkbrauwen te fronsen bij Camperts strofe 'pas als mensen / van poëzie / helemaal niets verwachten / zullen we het hebben: / poëzie', want blijkbaar verwachten 'de mensen' van poëzie wèl iets: het onder woorden brengen van emoties daar waar hun eigen woorden tekort schieten. Is het dan nodig dat een groot poëziefestival een prijs instelt voor nieuwe Nederlandse poëzie? Het antwoord is simpelweg: 'Ja!'

Het tweede artikel uit het juryreglement luidt: '[...] de C. Buddingh'-prijs heeft ten doel nieuwe dichters in Nederland en Vlaanderen te stimuleren in hun werk en de aandacht van een in de nieuwe dichtkunst geïnteresseerd publiek en van de literaire kritiek te vestigen op recentelijk verschenen werk van debutérende dichters.'

De poëzie mag min of meer leven, de aandacht gaat vooral uit naar het orale en bloemlezingen. Hoe belangrijk 'de menselijke stem', zoals Poetry International het noemt ook is, het gesproken woord is een wel zeer vluchtig iets en de bloemlezingen doen vaak een beroep op min of meer gecanoniseerde dichters. Wil de dichtkunst blíjven leven, dan is constante voeding nodig. De ruimte daarvoor vinden de dichters in literaire tijdschriften, maar willen zij zich, eenmaal gepubliceerd, niet roependen in de woestijn voelen, dan moeten hun stemmen niet alleen gehoord worden, maar hun woorden ook gelezen. Daarvoor is aandacht van het publiek en de literaire kritiek onontbeerlijk. En die genereert de C. Buddingh'-prijs. In 1990 waren vijf dichters genomineerd: Maria van Daalen met *Raveslag*, Esther Jansma met *Stem onder mijn bed*, Nachoem Wijnberg met *De simulatie van de schepping*, K. Michel met *Ja! Naakt als de stenen* en Tonnus Oosterhoff, die de prijs uiteindelijk kreeg, met *Boerentijger.* Het weekblad De Tijd portretteerde de dichters en NRC Handelsblad heeft er een goede gewoonte van gemaakt van alle genomineerde dichters een profiel te schetsen.

Het uitgangspunt alle nominaties onder de aandacht te brengen is van belang omdat daarmee de kritiek en het publiek niet alleen op de winnaar geattendeerd worden, hetgeen een ernstige versmalling zou inhouden, maar ook op de anderen die na het uitreiken van de prijs snel weer uit zicht verdwijnen. Dat geldt zelfs voor de winnaar, want de uitreiking van de prijs doet in bijvoorbeeld 1990 niet meer dan een centimeter of tien in slechts een enkele krant.

Dat ligt niet per se aan het bescheiden bedrag dat met de prijs gemoeid is, want ook de uitreiking van de VSB Poëzieprijs aan Huub Beurskens dit jaar maakte bij lange na niet zoveel los als de uitreiking van vergelijkbare prijzen voor proza zoals de AKO-prijs die 'zelfs' uitgebreid de televisie haalt.

Historisch

In 1988 ging de prijs naar Elma van Haren van wie inmiddels een nieuwe bundel en proza verschenen zijn. Nadat de prijs in 1989 niet uitgereikt was, ging deze in het jaar daarop, na een poëtisch rijke oogst, naar Tonnus Oosterhoff, die na de bekroonde bundel een tweede poëziebundel liet verschijnen, alsmede een alom geroemd 'romannetje' (zoals hij het zelf noemt) en een verhalenbundel. De andere genomineerde dichters van dat jaar hebben hun poëtische carrière inmiddels stevig op de rails staan, al dan niet ondersteund door proza.

Van de winnaars van de twee daarop volgende jaren kan men zich in gemoede afvragen of zij de prijs 'nodig' hadden. In 1991 won Michaël Zeeman en won in 1992 Anna Enquist; beiden hadden in de pers inmiddels reeds veel aandacht gekregen. De genomineerden in 1994 daarentegen konden de aandacht goed gebruiken. Het werk van F. van Dixhoorn, Lucas Hüsgen en F.L. Rosen is met succes, zou men cynisch kunnen opmerken, in de pers genegeerd. Het juryrapport legt uit dat de drie dichters een lange, moeizame weg hebben afgelegd en dat zij het zichzelf,

en in min of meerdere mate ook de lezers soms moeilijk hebben gemaakt, maar gaat daarna uitvoerig in op leven en werken van de drie dichters. Ik vrees voor een deel tevergeefs. Met betrekking tot de bundel van Lucas Hüsgen, *Nevels orgel*, herinner ik mij zelfs ‘een kwestie’, omdat de Nederlandse Bibliotheken er slechts drie bestelden. Over de bundel van de winnaar, *Jaagpad. Rust in de tent. Zwaluwen vooruit* heb ik verder nauwelijks iets substantieels gelezen.

De wisselende jury's zouden dat, zo valt tussen de regels door in de rapportages te lezen, gaarne anders zien. In 1992 vangt het juryrapport nog optimistisch aan met:

> Als poëzie = energie, dan heb ik/ wel een enorme gasbel aangeboord// schreef C. Buddingh' verheugd in zijn bundel *De eerste zestig.* Het valt niet te ontkennen dat de initiatiefnemers van de C. Buddingh'-prijs zich destijds de vraag stelden of de gasbel van de Nederlandstalige poëzie wel groot genoeg zou zijn om elk jaar met goed fatsoen een debutant te bekronen. Wie, afgezien van de niet onaardige lijst van de genomineerden, de namen leest van de sinds 1988 bekroonde dichters moet erkennen dat de reserves van de Nederlandstalige dichtkunst beslist niet zijn uitgeput.

Die reserves lijken inderdaad niet uitgeput, gezien het aantal van zevenentwintig inzendingen van dat jaar, maar de opgeruimde toon verhult wel dat er onder die mededingers slechts vijf bundels van uitgevers van naam te vinden zijn en dat het overgrote deel bestaat uit tijdschriftpublikaties (tien) of bundels bij kleinere, soms obscure uitgeverijen (twaalf).

De jury uit 1993 signaleert de hierboven genoemde verschillen met het proza en de zorgwekkende tendens al in de eerste zin van haar rapport. Ze zegt:

> In het juryrapport van de AKO-prijs 1993 werd gesproken van een rijk en vruchtbaar literair 1992. Helaas moet de jury van de C. Buddingh'-prijs daar anders over rapporteren waar het om poëziedebuten gaat. De oogst van het afgelopen jaar was in vergelijking met voorgaande jaren in kwantitatief opzicht namelijk opvallende mager.

Ik wijs graag, nou ja, graag... even nadrukkelijk op het woord *kwantitatief.*

Alsof het afgesproken is, gaat het juryrapport van 1994 in de eerste alinea op de ingeslagen weg voort:

> Het is opvallend dat de leeftijd van de debuterende dichters, dertien in getal (waaronder wederom enkele tijdschriftdebuten! RE) dit jaar, aan de hoge kant is: dertigers en veertigers, een paar twintigers, geen tiener, een vijftiger. Het gaat de jury [...] te ver hier een crisis van de Nederlandse poëzie in te zien, al is er even gekscherend of niet gedacht aan een midlife crisis in de uitgeverij: aankomende dichters kunnen lang wachten voor ze in boekvorm worden uitgegeven. Of ze dan op korte termijn ook besproken zullen worden, is een andere brandende kwestie.

Het valt enigszins te betreuren dat de jury van 1995 zich in het rapport geen uitspraken van literair politieke aard veroorloofde; te melden valt dat er elf inzendingen waren onder welke vijf van landelijke, erkende uitgeverijen.

Cees Buddingh'

De geest van Buddingh'

Als de uitreiking van de C. Buddingh'-prijs, hoezeer ook een druppel op een gloeiende plaat, een klein beetje voldoet aan haar eigen doelstelling - zoals geformuleerd in het tweede artikel in het reglement - en daarmee een beetje aandacht genereert van publiek en pers voor de genomineerden en daarmee een debuterende dichter, voor zolang als dat duurt, een hart onder de riem steekt door hem gedurende het festival een plaats tussen zijn grote, erkende vakbroeders en -zusters te geven dan is dat in de geest van de altijd enthousiaste en enthousiasmerende Cees Buddingh' en de volstrekte legitimering van de prijs in en met zijn naam. Uiteindelijk is er geen debuterende of gevestigde dichter die met Greshoff de woestijn in zal willen:

De roepende in de woestijn

Gij zult mijn stem
Uit een vergeten verte
Pas horen juichen smeken
Verleidelijk en helder
Wanneer mijn mond
Verdord zal zijn.

Of, zoals Hans Faverey het formuleerde:

Met een zwaar geblinddoekte mol

de mist in -.
Wat doen?

(Ik voel hier niets voor).

Noot:
Naast de juryrapporten voor de C. Buddingh'-prijs heb ik gebruik gemaakt van gegevens uit *Mekka, jaarboek voor lezers* (1994)

Koen Vergeer

Geen vader, geen moeder
Connie Palmens afkeer van de psychologie

> *We zijn hier gestuit op de quadratuur van de cirkel. Wie geen individu meer kan zijn, wil zich toch verbonden weten met iets waarin het individu te herkennen is. Als je het zelf niet meer kunt zijn, is het enige dat overblijft te herkennen hoe het is om het te zijn. Alles wat om je heen geschiedt, wordt autobiografisch.*
> Philip Markus, *De weg naar Oude God*

Subtiel onderscheid

Oorspronkelijk, zo vertelde zij vorig jaar in een interview, had Connie Palmen haar succesvolle romans, *De wetten* en *De vriendschap*, als één boek willen schrijven. Dat zal haar lezers niet verbaasd hebben, want naast de nodige verschillen vertonen de twee boeken nogal wat overeenkomsten. In zekere zin, zou je kunnen zeggen, vormen *De wetten* en *De vriendschap* twee delen van één groot debuut.

Zelfs de ontvangst van beide boeken is vergelijkbaar; naast de overwegend lovende besprekingen was er opvallend veel aandacht voor de mens achter de schrijfster, en vooral voor de mens achter het personage -, kortom: men was zeer benieuwd hoe autobiografisch het proza van Palmen nu eigenlijk was. En sinds *De vriendschap* werd bekroond met de AKO-literatuurprijs, is deze 'human interest', ofwel de hang naar alles wat met het boek te maken heeft, behalve het boek zelf, alleen maar toegenomen. Het toppunt van deze bijna obsessieve belangstelling was wel de kunst & genot-rubriek waarin de twee romans werden vergeleken op hun bijdrage aan Palmens bankrekening.

Maar uiteindelijk gaat het natuurlijk om de boeken. In het hiernavolgende zal ik daarom beide romans opnieuw lezen in het licht van een opvallende strukturele overeenkomst. In zowel *De wetten* als *De vriendschap* toont de hoofdpersoon zich, met de apotheose van het boek in zicht, plots afkerig van de psychologie, met name van de psychoanalyse. Deze wending geeft beide romans een onverwachte, en in het geval van *De vriendschap* zelfs een onbevredigende ontknoping. Bovendien denk ik dat die wending voortkomt uit een fundamenteel probleem voor de hedendaagse roman, namelijk het vervagen van het subtiele onderscheid tussen fictie, werkelijkheid en autobiografie. De vraag of het werkelijk om de boeken gaat, komt opnieuw in het geding. Reden genoeg, lijkt me, om er wat langer bij stil te staan.

Afwezige vader

Een van de meest intrigerende aspecten van Connie Palmens debuutroman *De wetten* is de totale afwezigheid van de vaderfiguur. Zeven hoofdstukken lang levert Marie Deniet haar ziel en zaligheid uit aan mannen, liefst oudere mannen, in ruil voor kennis. Langs een prachtig stijgende lijn neemt de persoonlijke betrokkenheid bij

die kennis toe, totdat kennis in het zesde hoofdstuk samenvalt met liefde en verlossing; Marie tracht uit haar filosofisch-schriftuurlijke wereld te breken om de kunstenaar Lucas Asbeek te redden:

> [...] eigenlijk was het woord Tekst me zo langzamerhand danig gaan vervelen. Het was te weinig, er was meer [...]. Ik zag er tegenop mij te scharen in de groeiende rij studenten, die de ene na de andere scriptie produceerden over het claustrum van de tekst, de dood van de auteur en de schriftuurlijkheid van het leven.

De filosoof Guido de Waeterlinck antwoordt haar daarop dat haar verlangen naar Lucas Asbeek een verkapte vorm is van haar verlangen zich met het heilige uiteen te zetten.

Tegenover het absolutistische doel dat Marie zichzelf gesteld heeft, schiet de liefde echter tekort; ze gaat er bijna aan ten onder. Op het dieptepunt van de crisis,

die gepaard gaat met een ingrijpende eetstoornis, bezoekt Marie een psychiater. De zucht naar kennis is omgeslagen in een zucht naar zelfkennis.

In het afsluitende, zevende hoofdstuk, een monoloog op de sofa van de psychiater, lijkt het boek lijnrecht af te stevenen op een verklaring voor Maries predispositie, haar worsteling met het heilige, en gezien de voorkeur die zij daarbij zes hoofdstukken lang aan de dag gelegd heeft, op een confrontatie met de vaderfiguur. Het verhaal over de Sacramentsprocessie lijkt symbolisch voor de ingewikkelde combinatie van weerzin en overgave aan het heilige. De processie door het dorp, langs de provisorische altaartjes met beelden van de favoriete heiligen, weerspiegelt zelfs de opbouw van het boek en dus van Maries leven.

Een leven, zo lijkt het, zonder vader. In het hele boek komt hij niet voor. Er is wel eens sprake van ouders, maar de enige die af en toe achter die façade vandaan komt is de moeder. Veelzeggend is het antwoord dat de moeder geeft op Marie's introductie van Lucas Asbeek als haar toekomstige schoonzoon: ‘Die man? Kind, het zou je vader kunnen zijn!’

In het verhaal over de processie springt de afwezigheid van de vader echter het meest in het oog. De grootvader van Marie loopt wel mee in de processie, maar waar is haar vader?

Overdracht

Een mogelijke verklaring is dat de vader afwezig *moet* zijn. Net als God. Net als de psychiater. In het laatste hoofdstuk van *De wetten* kan of mag de ultieme mannelijke tegenspeler van Marie geen personage worden.

De psychiater speelt echter een dubbelrol: hij is af- en aanwezig tegelijk. Wanneer Marie het verhaal over de Sacramentsprocessie bij hem achterlaat zegt ze:

> het was niet zozeer uw analyse die de doorslag gaf, want ik weet niet of ik het met uw interpretaties eens ben of niet, het was eerder het wonder dat u er betekenis aan kon geven, aan het verhaal zelf.

Dit lijkt op het eerste gezicht een vreemde uitspraak, want hoe kan betekenis nu zonder analyse?

Misschien dat de psychiater het verhaal betekenis geeft doordat hij aanvankelijk zijn mond houdt. Dankzij het zwijgen en luisteren van de psychiater heeft Marie eindelijk haar eigen, complete verhaal kunnen vertellen. Het verhaal is compleet omdat het zwijgen van de psychiater het altijd afwezige heilige aanwezig stelt, zonder dat dit heilige wordt gecorrumpeerd door een personage.

In de analyse achteraf wordt het heilige misschien geduid als God of de vader, maar dat is het moment waarop de psychiater weer het woord neemt en dus een personage wordt. Voor Marie is dat dan niet meer van belang.

Het spelen met een dergelijke dubbelrol noemt men in de psychoanalyse overdracht: de kunst als een personage aanwezig (of in dit geval afwezig) te zijn, zonder dat personage daadwerkelijk te worden.

Psychoanalyse

Deze esthetisch-psychoanalytische interpretatie van *De wetten* lijkt redelijk houdbaar. De interpretatie komt echter in botsing met Maries eigen verklaring voor de afwezigheid van de vaderfiguur: namelijk haar weerzin tegen de psychoanalyse.

Met de psychiater heeft zij afgesproken de psychoanalytische interpretatie buiten beschouwing te laten:

> U weet dat ik dit niet wil, een psycho-analytische interpretatie. U hebt mij toegestaan daarover te zwijgen, over de werkelijke vader, moeder, broers. U hebt mij beloofd me bepaalde woorden te besparen, omdat u weet dat ik het geen goede woorden vind om een verhaal mee te duiden. We zouden ze niet uitspreken.

Een vreemde wending. Want wat is dat nou voor een psychiater? Je hoeft geen psychoanalyticus te zijn om te weten dat zo'n aperte weerzin iets belangrijks verbergt. Bovendien, kan een personage iets anders dan een werkelijke familie hebben? Een fictieve familie misschien, maar dan wordt het personage zelf een schrijfster. Het niveau verschuift daardoor weliswaar; maar wil het verhaal van Marie Deniet effect hebben op de werkelijkheid van Marie Deniet dan moeten die twee niveaus toch iets met elkaar te ma-

ken hebben. Deze spanning tussen fictie en werkelijkheid, die zo belangrijk is voor Marie Deniet, is volgens mij minstens even belangrijk voor de schrijfster Connie Palmen.

Waarschijnlijk wordt de weerzin van Marie gevoed door het beeld van de klassieke psychoanalytische interpretatie. Anderzijds lijkt dat onlogisch, want met haar kennis van de hedendaagse Franse filosofie moet Marie toch weten dat de psychoanalyse die ouderwetse, dwingende en schematische manier van verklaren allang verlaten heeft.

Helemaal intrigerend wordt het wanneer blijkt dat *De vriendschap*, Palmens tweede roman, eenzelfde wending vertoont. Opnieuw wordt de psychologie afgezworen en wordt een van de sleutelpersonages, in dit geval de moeder, geweerd.

Ziekelijke hang naar liefde

In tegenstelling tot *De wetten* begint *De vriendschap* met de familie van de hoofdpersoon. De vriendschap tussen Kit en Ara is ingebed in allerlei knusse familietafereeltjes: ouders die oordelen over vriendjes en vriendinnetjes, geheime schriften, verjaardagspartijtjes, zielige vogels die niet willen eten en doodgaan, de vrijdagse maaltijd met friet en knakworst, alles pais en vree. Toch ligt er vanaf het begin een adder onder het gras.

Wie er oog voor heeft ziet het onmiddellijk, en na een tijdje kan niemand er nog omheen: Kits hang naar de liefde van haar vader, moeder en haar broertjes is bijna ziekelijk. Met name de relatie met haar moeder lijkt de ideale voedingsbodem voor een anorexia nervosa.

Neem bij voorbeeld de scène met de friet en de knakworst. De liefde van Kits moeder komt tot uiting in overdreven zorgzaamheid, met name in haar zorg voor het eten. Zo wordt er op vrijdag altijd friet gegeten met, speciaal voor Kit, knakworst. Als Kit melding maakt van het bestaan van de frikandel antwoordt de moeder liefdevol dat ze er in de supermarkt eens naar zal kijken, maar vervolgens vraagt ze of Kit de knakworst niet meer lekker vindt. Bang haar moeder te kort te doen en zo haar liefde te missen eet Kit prompt alle knakworsten op, om ze 's avonds uit te braken. De hang naar de liefde van de moeder wordt voortdurend vertaald in eten of juist in niet eten, wat uiteindelijk ook een vorm van aandacht vragen is:

> Ik denk bijvoorbeeld altijd dat mijn moeder de jongens een groter stuk vlees geeft dan mij, ook al is dat niet zo, maar als ik zelf meen dat het wel zo is, krijg ik geen hap meer door mijn keel, omdat het daar dan dicht zit.

Het aantal voorbeelden, vooral in de eerste twee delen van de roman, is legio; je hoeft Lacan niet gelezen te hebben om te zien hoezeer honger en het verlangen naar liefde in *De vriendschap* samenhangen. Je mag trouwens aannemen dat Kit, die later van deze samenhang haar studie maakt, het werk van de Franse psychoanalyticus achter de kiezen heeft.

Wending

Maar op dat moment, wanneer Kit haar onderzoek naar de samenhang tussen eten, drinken, liefde en verslaving begint, heeft de wending in de roman zich reeds voltrokken.

Die wending is eigenlijk tweeledig. Ten eerste is Kits consumptiepatroon veranderd. In het derde deel van het boek, wanneer Kit haar eigen verslaving overdenkt, is van eetstoornissen geen sprake meer; Kit is aan de drank. Die drank is echter nogal uit de lucht komen vallen. In het geheel van het boek blijft het een Fremdkörper. Dat komt vooral tot uiting in de geforceerde manier waarop Kit de drank een aparte plaats tracht te geven in het filosofische traktaat waarmee het boek besluit.

Belangrijker is echter dat Kit haar onderzoek naar de samenhang tussen eten en liefde naar een filosofisch niveau tilt. Ten nadele van de psychologie.

In het begin van het derde deel vertelt Kit nog wel dat ze bezig is ‘om wat de filosoof ideeën noemt in de echt te verbinden met wat de psycholoog emoties noemt’, maar van die echt komt weinig terecht. De emoties, die in de eerste twee delen van het boek ruim aan bod komen, worden in het derde deel van de roman verdrongen door de ideeën. De psychologische roman verandert in een ideeënroman, het meisjesboek in een filosofisch traktaat. De eerste twee delen van het boek, over Kits jeugd, over haar eetproblemen en de

dubbelzinnige relatie met de moeder, lijken volslagen vergeten.

Autobiografie

Voor ik verder ga, wil ik nogmaals stellen dat het mij er niet om gaat of de belevenissen van Marie Deniet en Kit Buts autobiografisch zijn of niet.

Maar zoals al gezegd, onder het mom van *human interest* komen veel lezers in de verleiding *De wetten* en *De vriendschap* te screenen op hun autobiografisch gehalte. Misschien komt dit voort uit een grote hang naar identificatie, waarvoor in onze aan flarden gezapte werkelijkheid steeds minder plaats is. Omdat de wereld steeds meer verknipt en gefictionaliseerd raakt, wordt de vraag naar iets dat 'waar gebeurd' is groter en dringender.

A.F.Th. van der Heijden heeft in *Asbestemming* deze reductie naar de zogenaamde autobiografische werkelijkheid stevig de oren gewassen: 'Het valt me op dat juist lui die zich, nooit zonder pretenties, in de periferie van de kunst ophouden, zoals dat hele onderbetaalde voetvolk van de filmindustrie, altijd en overal de werkelijkheid door de fictie heen willen lezen. Lijders aan dyslexie, iets anders kan ik er niet in zien. *Nooit* het sprookje, *nooit* het symbool, *nooit* het visioen, *nooit* de allegorie willen lezen, godverdomme, nee, altijd alles toetsen op het *Story*- en *Privé*gehalte!'

In *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates* toont Palmen zich reeds beducht voor dit gevaar. Het lot van Socrates, schrijft zij, hangt eigenlijk ook haar boven het hoofd. Door in de openbaarheid te treden met het publiceren van een boek verandert je identiteit in een personage, een personage dat een rol kan gaan spelen in verhalen waarover je geen controle meer hebt. Daarom, concludeert de schrijfster op voorhand: 'Die Palmen waar u het over heeft, daar kan ik niks aan doen.'

Signatuur

De complexe relatie tussen het publieke en het persoonlijke is echter onontkoombaar. In *Het weerzinwekkende lot van de oude filosoof Socrates* laat Palmen, in het voetspoor van de Franse filosofie, zien hoezeer dit al opgaat voor zoiets simpels als de eigennaam. Een eigennaam, de meest kernachtige aanduiding van de identiteit, kan in verhalen van anderen, en zelfs in de taal-op-zich een speelbal worden, waarover je geen controle meer hebt. Omgekeerd kan die eigennaam, opgelost in de taal, juist een effect van toeëigening hebben: wie bij voorbeeld zijn eigennaam in de merknaam van een of ander product terugvindt, die heeft meteen iets met dat product.

Een dergelijk effect heeft, volgens mij, de eigennaam van de schrijfster in *De vriendschap.* Op het eerste gezicht staat de naam Connie Palmen alleen op de cover en de titelpagina van de roman. Maar op een aantal betekenisvolle momenten in het boek duikt de naam van de schrijfster opnieuw op. Het boek is daarmee niet alleen van buiten, maar ook van binnen gesigneerd, om met Derrida te spreken.

De eerste signatuur is bijna niet te missen. Op drie momenten in het boek gebruikt Kit het woord *palmen.* Hendrik haalt bezorgd steentjes uit Kits handpalmen, Marga

leest het gevaar van een ernstige verslaving in de lijnen van Kits palmen, en op een van hun meest intieme momenten masseert Ara Kits palmen. Het zijn allemaal momenten van zorg, zorg voor Kit zonder dat daar iets tegenover staat (hoe anders ligt dat bij de zorg van de moeder).

Een flinke stap verder gaat een tweede signatuur, die op twee cruciale momenten in de roman verschijnt. De eerste keer is dat het moment waarop Kit haar drankverslaving onthult aan Ara, het andere moment valt na Kits kunstmatige ontmaagding. Ik zal alleen bij het tweede moment stilstaan.

Een van de aangrijpendste hoofdstukken uit *De vriendschap* is het hoofdstuk over Kits problemen met haar menstruatie. Artsen achten een inwendig onderzoek noodzakelijk. Wanneer Kit hiervan terugkeert, wacht haar moeder haar op in de gang:

> Daarvoor noch daarna heb ik mijn moeder ooit met zo'n zachte blik naar mij zien kijken. Ze had compassie met mij, ik zag het. Tot mijn verbazing schoten mijn ogen opeens vol tranen. Het was vreemd, want het laatste wat ik wilde was dat ik voor mijn moeder iemand zou zijn met wie zij te doen had, maar ik vond het veel te ingewikkeld om haar duidelijk te maken dat zij geen medelijden met mij

> hoefde te hebben en dat mijn tranen niks te maken hadden met de reden waarom zij zo naar mij keek.

Niet alleen geeft deze passage opnieuw inzage in de complexe relatie tussen Kit en haar moeder (een gebakje en een dichtgeschroefde keel volgen onmiddellijk), het fragment is ook binnenin, ik zou haast zeggen inwendig, gesigneerd. Het woord *compassie* is de verborgen drager van de eigennaam van de schrijfster: de *c*, de *o*, de dubbele medeklinker en de *ie* dragen de voornaam, de *m*, de *p* en de *a* zijn belangrijke dragers van de achternaam.

De vraag blijft natuurlijk wat de aanwezigheid van een dergelijk signatuur betekent. Volgens mij is het een teken, een symptoom dat aangeeft dat fictie en werkelijkheid wel degelijk iets met elkaar te maken hebben. Schrijvers leven in dezelfde wereld als hun lezers en kennen bijgevolg waarschijnlijk dezelfde hang naar werkelijkheid en autobiografie. Maar anders dan de makers en lezers van society-rubriekjes tracht de literatuur gewetensvol en creatief met deze zucht om te gaan. De autobiografische reductie is exact de verkeerde en negatieve benadering van fictie. Het gaat er niet om wat er zogenaamd 'waar gebeurd' is; maar om wat er met dat waargebeurde gedaan wordt. Gezien echter de ontwikkelingen binnen en buiten de literatuur vrees ik dat het gevecht om deze subtiliteit een gevecht tegen de bierkaai is.

Filosofie versus psychologie

Met deze wetenschap keer ik terug naar *De vriendschap.* In het derde deel van de roman is Kit in de problemen gekomen. De drank heeft haar in zijn greep, samen met een verliefdheid die de vorm aanneemt van een obsessie:

> Verliefdheid lokt je geheid in de valkuil van een oud drama en ieder drama is het drama van een verbond. Ik wist opeens waarom ik de liefde zo lang uit mijn leven had weten te weren. Ze stond bijgeschreven in een hoofdstuk over pijn, angst, onzekerheid, verwarring, redeloze schuld, machteloosheid, schaamte en een allesverterend medelijden met iedereen, behalve met mijzelf.

Dit hoofdstuk over pijn, schaamte en medelijden, het hoofdstuk kortom, over de emoties, blijft echter ongelezen, of in elk geval ongeschreven, omdat Kit haar problemen te lijf gaat met de filosofie.

Kit kiest voor de filosofie allereerst omdat zij, net als Marie in *De wetten* moeite heeft met de terminologie van de psychologie:

> De moeite die ik heb met termen als frustratie, weerstand, overdracht, verdringing en projectie is zo groot, dat ik mij soms afvraag hoe ik die studie ooit heb kunnen voltooien.

Belangrijker is dat Kit de psychologie lankmoedigheid verwijt. De psychologie, zegt Kit, zoekt de schuld buiten het individu, bij de ouders bij voorbeeld. Maar die schuldige ouders waren ooit zelf onschuldige kinderen van schuldige ouders, zodat

de schuld tot in het oneindige teruggaat. Bovendien is het zoeken van de schuld buiten jezelf ‘een laffe poging om te ontsnappen aan verantwoordelijkheid, ook verantwoordelijkheid om zelf te zorgen voor de manier waarop je je onderscheidt van anderen en dus betekenis geeft aan een uniek bestaan.’

Alleen de filosofie durft te oordelen over goed en kwaad, aldus Kit:

> Ik hou van de lankmoedigheid van de psychologie, maar ik kan geen zin geven aan het leven zonder de genadeloosheid van de filosofie. Als je niet schuldig bent aan je eigen leven is er niks aan, vind ik.

Die lankmoedigheid schuilt natuurlijk niet in de psychologie zelf, maar in het gebruik dat ervan gemaakt wordt. Omkijken hoeft nog geen afwentelen van verantwoordelijkheid te betekenen, het kan ook een stadium van onderkenning zijn, onontbeerlijk voor wie verantwoording nemen wil. En omgekeerd zijn er genoeg filosofen die niet verder kijken dan hun filosofisch jargon lang is.

Deze nogal doorzichtige depreciatie van de psychologie is volgens mij niets anders dan een manoeuvre om, net als in *De wetten*, een werkelijk genadeloze analyse uit de weg te gaan. Langs de omweg van de filosofie is Kit bezig haar familie, met name haar moeder, te verdringen.

Verdringing

Maar zoals dat bij verdringing meestal gaat, keert het verdrongene op een aantal onverwachte plaatsen toch weer terug. Het complex van eten en moederliefde komt in het derde deel van de roman aan het licht door een aantal indirecte verwijzingen, een droom en zelfs door een regelrechte slordigheid. Voor de psychoanalyse allemaal 'gefundenes Fressen'.

Wanneer Kit bij voorbeeld het algemeen belang van haar onderzoek onderkent, noemt zij er schijnbaar onschuldig en terloops haar belangrijkste lezeres bij, door te stellen dat zij er van gruwt 'om steeds maar weer artikelen te schrijven die mijn moeder niet kan lezen'.

Op momenten dat Ara Kit liefdevol verzorgt, wordt er opnieuw naar de moeder verwezen, zij het zeer impliciet:

> Ik had al haar handelingen op de voet gevolgd en moest daarbij mijn best doen om te blijven denken dat het Ara was die ik zag. Bij vlagen raakte ik die gedachte kwijt en dan was ze net een soort vreemde met vertrouwde trekken, iemand die ik voor het eerst in mijn leven zag, maar van wie ik mij afvroeg of ik haar al niet eens eerder had ontmoet.

En later: 'Je hebt mij toen urenlang gewiegd en mijn naam gezegd, Catharina, Kit, en je zei ook schatje, lieveling, kleintje.'

Opvallend is dat Kit, wanneer zij in de afsluitende brief in algemene termen schrijft over de ingewikkelde liefde in het familieleven, een voorbeeld geeft dat gaat over haar vader, die tot dan toe in de roman een tamelijk ondergeschikte rol heeft gespeeld.

Verder droomt Kit steeds over een opengesneden varken, een droom die opnieuw over niet willen eten, over de moeder en over dankbaarheid gaat:

> Ik wist dat ze [de moeder] het vervelend vond dat ik mijn neus ophaalde voor balkenbrij en bloedworst, omdat het een geschenk was van grootvader en dat wij daar dankbaar voor moesten zijn.

Kit stelt dat ze de droom, die ook doet denken aan het verhaal over de Sacramentsprocessie in *De wetten*, niet begrijpt. In het licht van haar filosofisch verdrongen emoties is de droom echter zo ingewikkeld niet. Ten slotte zegt Kit, wanneer ze woedend haar relatie met Ara doorziet, dat hun dubbelzinnige vriendschap dertig jaar geduurd heeft. Volgens mijn berekening is Kit dan niet veel ouder dan dertig en in elk geval nog geen veertig jaar. Kit leerde Ara kennen toen zij een jaar of tien was, dus zij vergist zich. Een Freudiaanse verspreking?

Filosofie boven psychologie

Anders dan in *De wetten* wordt de afkeer van de psychologie in *De vriendschap* met veel omhaal beleden. De inzet lijkt deze keer dan ook veel hoger, en daarom komt het de roman uiteindelijk niet ten goede.

Dat Kit de filosofie verkiest boven de psychologie heeft misschien een voordeel. Haar betoog krijgt een meer expliciet algemeen belang. Het essay dat Kit ten slotte over verslaving schrijft, is te lezen als een kritiek op de hedendaagse door- en doorgeïndividualiseerde gemakzucht; het is toepasbaar op al de grote en kleine verslavingen waarvan het (post)moderne leven doortrokken is. Wat ik bestudeer, zegt Kit ergens, gaat iedereen aan. Terecht. Dat is ook de reden waarom ik *De vriendschap* iedereen aanraad.

Maar hoe groter het belang, hoe zwaarder het nadeel van de eenzijdige keuze voor de filosofie weegt. Emotionele problemen los je niet op door ze te bedelven onder ideeën. Zo rationeel is de psyche niet.

De overgang van de psychologische roman naar het filosofisch traktaat is te groot; veel van de emoties waar het in de eerste twee delen om draait, worden door de filosofe in het derde deel verdrongen. Natuurlijk vermoed ik dat die breuk zijn oorsprong vindt in het mijnenveld tussen fictie en werkelijkheid, tussen het intieme en het openbare, maar hoe het precies zit, gaat mij niets aan.

Wat mij wel aangaat is dat het ten koste gaat van de literatuur, van de overtuigingskracht. De echt tussen emoties en ideeën - het zou een mooie omschrijving van literatuur kunnen zijn - komt door de breuk in *De vriendschap* niet van de grond.

Dewijch Griffioen
De plaatsen van de jeugd

[Aan Regina Nout]

Ooit was de wereld niet groter dan een paar met zilverdauw overdekte grasvelden, rose en wit bloeiende rozenhagen en een lage vierkante kerk gehurkt achter een torenhoog versteend zeil. Hierin had men grauwe goddelijke spreuken gebeiteld.

Niet ver daarvandaan lagen de bakstenen flatblokken tussen brede singels waar bruin water doorheen stroomde. De blokken stonden in een vierkant. In het midden hiervan lag een speelplein met toestellen van blinkend metaal.

De grens van deze wereld was de matzwarte strook van de nieuwe autoweg. Wat daarachter lag, dat leerden wij pas veel later kennen.

Toch hadden wij soms het hart deze weg over te steken om dan terecht te komen in de drassige polder met zijn slootjes en weggedrukte daken van verre boerderijen. Met ingehouden adem stonden we dan opeens voor het sombere fort omgeven door een schraal verwilderd bos.

Het grijze fort, gesloten en getralied, vergroeid met een bochtige heuvel was omgeven door troebel water, waarin nauwelijks stroming stond.

Vanaf de brug bogen Maarten en ik ons over de reling en keken door de spiegeling van onze kindergezichten heen naar de modderige bodem. Daar hing op de stroming een lichtjes heen en weer gaande jutezak waarin een dode hond lag te rotten.

De polder is verleden tijd; het fort bestaat nog, net als vroeger alleen voor ingewijden te vinden. De nieuwbouw die hier oprukte doet in de verste verte niet denken aan voorwereldlijke bunkers in een moeras. Gladde soepele grijze bouwwerken slaan zich golvend door de woonwijk. Veel lage heesters, veel fietspaden, bruggetjes en sloten zodat het kantoorpersoneel tijdens de pauze opgelucht kan ademhalen in een overzichtelijke wereld.

Deze moderne burchten hebben glooiende afgeknotte en ronde vormen waarmee ze de steeds harder geteisterde stadsbevolking gunstig schijnen te willen stemmen. Veel glaswerk in een lichte vriendelijke maar doortastende bouw.

De meesten van ons zijn er nog. Niet mijn vader, die op de begraafplaats vlak naast de snelweg ter aarde is besteld, niet mijn oma, die op het groene kerkhof in 't Joppe begraven ligt. Waar wij op vroege feestelijke ochtenden gewapend met een broodmes stilletjes rozen afsneden, draaien nu automobilisten met ingetrapt gaspedaal de inrit op om zo snel als ze kunnen over de weg te razen.

Op deze snelweg speelden Maarten en ik ons eerste levensgevaarlijke spel.

We lagen op onze buiken tegenover elkaar in een rechte lijn en vormden zo een drempel voor het naderende verkeer. We hieven onze gezichten op en bleven elkaar zo lang als we durfden aankijken terwijl we het geluid van een auto steeds sterker hoorden worden.

We keerden ons op onze zij en staarden achteloos naar de kever, eend of het dafje dat naderde, keken vervolgens weer naar elkaar, terwijl de spanning in onze armen en benen kroop.

Onze gezichten bleven rustig. Dan sprongen we bijna gelijktijdig op en maakten dat we wegkwamen. In de echo van een boze claxon lieten we ons vallen in de berm en maakten ruzie over wie van ons het laatst was opgestaan.

Ik rijd op dezelfde weg. Aan weerskanten is een kilometerslang hekwerk geplaatst met om de honderd meter een stalen vluchtdeur. Achter deze geluidswal kan ik nog net de rode daken onderscheiden van de Utrechtse wijk Hoograven. De flatblokken uit mijn jeugd hebben nu naar Duitse of Noord-Afrikaanse stijl verschillende tinten wit gekregen.

Het zeil met de inscripties heeft vrucht afgeworpen. Vanaf de weg gezien lijkt Gods woord op mij af te laveren zodat ik afrem om misschien wel voor het eerst in mijn leven te lezen wat mij vanaf mijn vroege jeugd is voorbijgegaan.

Niet alles is hier veranderd. Door het nieuwe lijkt het

oude te zijn verschoven maar ik weet dat deze weg, die jaar na jaar wordt ingesmeerd met een nieuwe zwarte laag teer, de allereerste bodem blijft waarover onze kindervoeten in paniekerig plezier probeerden weg te komen.

Ik schakel de autoradio in. Een oud lied dat ik mee neurie. Hou je echt nog van mij Rocking Billy. We klommen op de werkkeet van de plantsoenendienst, roffelden met onze voeten over het grind van de lage daken en keken door de koepels naar het leven onder ons. We lieten ons van de muren zakken en gingen in de rij staan om bruidsparen de hand te drukken waarna we glazen appelsap van de dienbladen afpakten en zoutjes aten totdat we herkend werden als kinderen van de straat en weggejaagd.

Wij verstopten ons in de struiken, hijgden uit tussen verdroogde hondepoep en in het geheimzinnige halfduister bekroop me toen al de angst dat er ooit een einde zou komen aan onze broederschap.

Nu ben ik op weg naar jouw bruiloft. Over een paar uur sta ik op een podium je toe te zingen. Sigaretterook kringelt op naar de plafonds. Over de hoofden van de gasten strijken brede banen verblindend licht die steeds halt houden bij jouw opgeheven gezicht, een starre glimlach om je mond, je ogen dichtgeknepen tegen het licht en je wangen rood. Je arm stram als een houten wegwijzer om haar schouders, zo sta je daar en wacht totdat ik het laatste woord gezongen heb.

Ik kijk naar je, jij kijkt naar mij. Ik buig en maak een gebaar. Ik toon je mijn lege handpalmen. Je applaudisseert en straks bij het zoveelste glas rode wijn zijn er voldoende grenzen weggevallen en zal je me met dikke tong bekennen dat je deze laatste groet apprecieert.

Eigenlijk had ik het al in Glencoglen kunnen weten. Hij kon niet leven zonder een eerste peuk en daardoor liepen we een prachtige lift mis.

Nu zat ik in m'n eentje naast een chauffeur en keek recht voor mij uit terwijl hij de wagen liet klimmen. Moeizaam kropen we voorwaarts.

Rechts van mij keek ik door de brede ramen van de vrachtwagen uit over de steeds verder in de diepte verzinkende Horse Shoe Fall Pass. Een benedenwaartse spiraal kringelde in de diepte. Flarden mist onttrokken stukken groen en vochtig bos aan het oog.

Zo zag een nieuwe wereld er uit als je een oude ging verlaten. Mijn besluit was goed. Het uitzicht was om nooit te vergeten. Met de zon op mijn gezicht en de hitte die uit de autoventilator naar mijn knieen opkroop voelde ik me plotseling vrij en gerust.

Ik vergat onze ruzie. Vergat mijn paniek toen je tegen me zei dat je vanaf nu en hier en voor altijd alleen verder wilde.

Je groette koel terwijl ik woedend van je wegliep, struikelend in de berm. Ik ging in de richting van de provinciale weg en aarzelend, alsof ik het zelf nog niet kon geloven, stak ik mijn duim de lucht in bij de eerste vrachtauto die langskwam.

Met zeventien en dansende borsten onder een wit strak t-shirt bezit je niet de luxe van een langdurige eenzaamheid. Ik keek je grijnzend in de zijspiegel van de auto na terwijl je langzaam uit beeld gleed. Jij had het gezegd: Hier scheiden zich onze wegen.

De chauffeur klopte op de zitting van de bank. Of ik niet dichter naast hem wilde komen zitten, dat praatte gemakkelijker. Ik schoof gewillig naar hem op. Dat hij naar

mijn borsten loerde deed me niets. Ik voelde me veilig omdat hij een zwartwitfoto van vrouw en kinderen tegen het dashboard had gekleefd.

Ik wist niet waar we naar toe zouden rijden. Het kon me niet schelen. Ik had geen zin om na te denken. Straks was de zomervakantie voorbij en dan begon mijn laatste schooljaar. Dan zou ik iets moeten gaan studeren.

Ik zuchtte. Juist nu alles perfect was, ging ik weer denken.

Ik voelde een zware hand op mijn schouder. De chauffeur keek me vriendelijk aan. ‘Something wrong?’, vroeg hij. Ik schudde mijn hoofd. Glimlachte. We stegen naar boven en de spiraal draaide dieper en dieper.

Uiteindelijk heeft de chauffeur mij uit zijn wagen gezet. Maar niet voordat hij op een parkeerinham mij vaderlijk op zijn schoot had genomen en me stukjes brood door de lippen had geduwd. Tot slot zette hij een heupflesje brandy aan mijn mond.

‘You're a big girl now. You're sure you know what you are doing?’

Ik knikte.

Ik stond aan de rand van een stad met een onuitsprekelijke naam en keek de vrachtauto na die nu op de hoogvlakte zijn weg vervolgde in een wolk van stof en steenslag.

Mijn oranje rugzak liet ik zakken, ik ging er tegenaan zitten en pas toen dacht ik weer aan je.

Ik stond op, wandelde de drukte in van de markt en ontmoette je in de eerste kroeg. Je zat met je hoofd in je handen, tussen de vuile vingers een peuk geklemd en af en toe keek je met roodomrande ogen van slaapgebrek naar de vrolijke versgeschoren koopmannen die hun kramen voor een moment in de steek lieten om iets te gaan drinken.

Ik voelde je blikken in mijn rug toen ik de deur opentrok van de wc. Zonder een woord liep ik langs je heen. Na tien minuten kwam ik fris en schoon de gelagkamer binnen en schoof naast je.

‘Koffie?’ vroeg je.

‘Je hebt je shag dus kunnen kopen,’ zei ik.

‘Laten we nu niet weer beginnen.’ Zijn stem klonk afgemeten.

Een paar tellen gaf ik mezelf en toen haalde ik rustig en adem.

‘Nou ja, het lot heeft beslist dat wij elkaar hier weer zouden tegenkomen.’

Een dienster zette een klotsende bak lauwe Engelse koffie voor me neer. ‘Ik geloof dat je hier beter af bent met thee,’ zei ik.

‘Het beste wat je overkomen kan is shag,’ zei hij.

Ik zweeg en keek hem aan. Hij wendde zijn gezicht af.

Zij heeft mij gebeld met de vraag of ik met iets leuks van de partij wil zijn. ‘Jullie hadden zo een band,’ zegt ze.

‘Het laatste leuke met hem is meer dan twintig jaar geleden,’ zeg ik, ‘maar als je wil dan kan ik eens heel hard denken over die goeie ouwe tijd.’ Stilte aan de andere kant.

Ik schraap mijn keel. ‘Ik zal over heel lang geleden vertellen. Toen de berg zich nog niet had geopend en ons had verslonden.

Ik herken de bruidegom nauwelijks meer. Wat is hij oud geworden. Niet meer dat schattige jongetje van...’.

‘Dat je daar nog niet aan voorbij bent,’ zegt ze.

‘Maak je niet ongerust,’ beloof ik.

Ik ben niet dood voor hem. In diepe nood herinnert hij zich mijn bestaan. Maar gaat het hem goed dan mist hij me niet. Gedurende de tijd die verstreek, herinnerde hij me af en toe aan wat wij voor elkaar betekenden.

Hij belde me een keer op vanuit Kaarsenstad. Zijn tong schoof ongecontroleerd heen en weer in zijn mond. Twee uur later stond ik onder aan de wrakke trap van zijn atelier. Hij was niet alleen. Met verwarde blonde haren en huilstrepen in haar make-up stond daar een van zijn levensgezellinnen.

‘Ik durf hem niet alleen te laten,’ zei ze, ‘het is uit tussen ons maar ik ben bang dat hij van de trappen valt.’

Voorzichtig schoof ik langs haar heen en beklom in de duisternis zijn woning. Hij giechelde. ‘Wees voorzichtig met hoe je loopt. Wacht, ik zal je bijlichten.’ Het was een koude zwarte winter, maar aangenaam warm in dat oude pakhuis waar hij vierkanten uit zijn vloer had gezaagd om er zijn kacheltje mee te voeden. Ik keek door een van de mathematisch uitgezaagde openingen naar de begane grond waar zijn vriendin zich op de kille plavuizen had laten zakken.

Ze hief haar gezicht in het halfduister naar boven. Het puntje van haar sigaret gloeide vurig op. Haar gezicht verdween in een vochtige mist.

Ik maakte een onwillekeurige beweging. Maarten stond opeens naast me te schreeuwen en te brullen. ‘Hardstikke gek is dat mens!’ Hij zwaaide zo vervaarlijk met zijn whiskyglas dat ik een golf op mijn schouders kreeg. Hij kwam tot bezinning.

‘Sorry.’ Hij giechelde weer. ‘Ik haal wel een doekje.’ Ik pakte hem bij zijn arm. ‘Kijk je wel uit waar je loopt?’

Het glas glipte uit zijn vingers en viel door een van de openingen waar het beneden in duizend splinters uit elkaar spatte. Even was het stil. We hielden beiden ons hoofd wat scheef alsof we er zeker van wilden zijn dat we inderdaad een deur hoorden openkieren. Ja. Er klonk een klein klapje en een licht rinkelen.

‘Die is voorgoed weg,’ zei hij. ‘Was het raak?’

Ik ging als een blinde met kleine schuifelpasjes door het bovenste vertrek. ‘Daar kun je nog veilig zitten,’ zei hij en wees me een verzameling lederen kussens die in een alkoofje naast en tegen elkaar waren gesta-

peld, een flink eind van de kachel vandaan. ‘Maar waarom,’ zei ik, terwijl ik mijn benen onder me trok, ‘begin je vlakbij de kachel te zagen? Dan kun je misschien wel branden maar je kunt je niet warmen.’ Ik kon raden dat hij nu fronste. ‘We hebben elkaar jarenlang niet gesproken,’ zei ik. ‘Maar leuk dat je me belt.’

Maarten boog zich naar me toe. Rolde een shaggie. En vertelde me toen wat ik al wist. Hoe beroerd het leven was met de zoveelste gekke vrouw die zich een beetje teveel met hem ging bemoeien. Dat hij niet kon ademen met vrouwen. Alsof ze zijn ziel aftapten. Ik luisterde naar wat hij mij te vertellen had, ontboezemingen die men niet kan verzwijgen wanneer men ongelukkig is.

En nu hij trouwen gaat, weet ik dat hij me nooit meer over zichzelf vertellen zal. Of mag ik hopen op mislukking?

Ooit: je lichaam. Blank met blauwe aderen die doorschemeren onder de huid op je borst. Je schouderbladen aangenaam gekriebeld door blonde haren, goud aan de punten. Een ovalen gezicht met bozige blauwe ogen.

Ik snap niet dat je die haren groeien laat. Alles heb je en je verbergt het, je lichaam wordt van achter voor dat van een meisje gehouden, zelfs als je naakt loopt. Maar dat doe je niet. Dat doe je nooit. Je verschuilt je achter schortjes en blouses. Je draagt het liefste mijn witte sandalen. Je pikt kanten hemdjes uit de kast. Je mag het allemaal van mij hebben.

Alles wat je nodig hebt, wil ik je geven. Want alles wat ik nodig heb, zal jij mij geven. En met dat lichaam heb jij de kleren niet nodig, die ik zo graag draag. En ik heb het lichaam dat bij de kleren past waar jij je zinnen op hebt gezet.

Kleren, die jij mag dragen van haar.

Terwijl ze mij verbiedt ook maar te kijken naar een lange broek. Elke ochtend staat ze op wacht bij de klerenkast. De rokjes gaan naar mij, de schortjes naar jou. Ik duik in elkaar wanneer ik tegen haar heb gezegd dat het niet eerlijk is. Als hij schortjes mag, dan mag ik broeken. Als ik geen broeken mag, mag hij geen schortjes. Met brandende ogen kijk ik toe hoe jij voor de spiegel staat te paraderen terwijl zij je glimlachend gadeslaat.

Jij bent haar kleuter. Ook al ga je al naar de grote school. Haar benjamin. Ook al zijn er na jou nog twee kinderen. Ze zakt door haar knieen. Gehurkt kijkt ze je met verliefde blik aan: ‘Je hoeft niet naar school als je er geen zin in hebt.’

Ik vind het zo gek, haar maakt het niet uit dat je er zo onmannelijk bij loopt. Met blote knieën bij haar op schoot, haar hand verdwijnt onder de lichte vacht van je haar en ze duwt haar neus tegen de jouwe. Of ze laat zich achterover vallen op het bed en grijpt jou onder de oksels en tilt je pal boven haar in de lucht. Totdat ze begint te steunen en te zuchten en jij schaterend van het lachen bovenop haar landt.

Ik kijk naar ze vanaf de deurpost. Ik sta in de hal. Ze draaien zich alletwee om als ze mij zien. Hij zit bij zijn moeder op schoot. Zij heeft geurende zwarte krullen en haar mond staat in een boogje naar boven.

Ik wip van het ene been op het andere. Voel de deurlijst tegen mijn kaak, ruik de verf. ‘Wat hang je daar?’, vraagt ze. ‘Je weet waar de wc is.’ Ze draait zich weer naar hem toe, fluistert hem iets in zijn oor. Hij kijkt naar me en begint zachtjes te lachen.

‘Maarten!’ Ik roep zachtjes. Waarom komt hij niet wat dichterbij? Ik ben niet kwaad. Ik lig hier helemaal alleen tegen de kille muur van het achterbalkon. Het was mijn eigen schuld, niet de zijne. Ik kijk met schele ogen naar de rode stenen pot met de ficus die snakt naar water. Aan het voeteneinde van mijn bed de wastafel met de spiegel erboven. De spiegel die ik vermijd want als ik kijk dan gaat de kamer.

Ik moet liggen, zes weken plat op mijn rug.

‘Maarten!’ Ik probeer het weer. Zachtjes. ‘Kom nou toch!’ Hij zit aan tafel een boterham weg te kauwen. Tegenover hem zit zijn moeder. ‘Blijf zitten,’ zegt ze. ‘Eet eerst je brood op.’ Maarten kauwt de dikke prop weg. Dan schuift hij van zijn stoel. Hij draait zijn gezicht in mijn richting. ‘Maarten?’ Hij doet een paar stappen naar me toe. Mama kijkt naar hem met ogen als zwarte steentjes. Hij verandert van richting. Hij trekt de deur van de kamer open. Weg is hij. Zij staat op en stapelt de bordjes op elkaar. Een naar geluid geeft dat, een geluid zonder ritme, borden die maar tegen elkaar aanschuiven en messen die tegen de randen tikken.

Ik zou mijn hoofd onder het kussen willen duwen en

alles donker maken. Maar de dokter heeft me een kussen verboden. Ik moet liggen op een rustige plek. Mama heeft van de nood een deugd gemaakt. Het is lastig een ziek kind ergens beneden buiten je gezichtveld te hebben. Daarom heeft papa mijn bed in de huiskamer neergezet. Een ligplaats tegen de uiterste kant van de huiskamer, naast het balkon dat in de schaduw ligt en waar altijd natte was te druipen hangt.

'Ik ren al de hele dag,' heeft ze me uitgelegd. 'En het is toch ook gezellig, zo bij mama in de buurt?'

Ze loopt naar me toe, bukt zich en trekt de dunne deken recht. 'Laat Maarten met rust. Je moet je niet zo druk maken. Je weet toch wat de dokter heeft gezegd?'

Ze loopt de kamer uit via de douche; ik hoor in de keuken het geluid van de afwasmachine. Kastjes die open en dicht gaan. Een theeketel, die fluit. Ik hoor hoe ze de deur van de badkamer weer opendoet. Komt ze naar me toe? Maar de deur blijft dicht. Ik zie door de bobbeltjesruit van de badkamer dat het licht aangaat. Ik hoor het zwikkende geluid van een dweilbezem die heen en weer schuift. Het zuchten van mijn moeder als ze de dweilbezem uitknijpt, hem weer in de emmer dompelt en de natte klets waarmee ze hem opnieuw op de vloer zet. Het licht gaat uit. Een paar deuren worden dichtgedaan. En uiteindelijk de doffe klap waarmee ze de voordeur achter zich sluit.

Ik vouw mijn armen achter mijn hoofd en kijk naar het door sigarettenrook vergeelde plafond. Ik kijk door het zijraam en zie een stuk van de cementen pilaar die naast de buitenmuur de hoogte insteekt. In betere tijden zet ik mijn rug en handen tegen die pilaar, mijn voeten tegen de bakstenen muur en duw mijzelf omhoog, beurtelings zet ik af met rug en handen, dan met voeten en zo kom ik dan langs het raam waarachter ik nu lig.

Het is stil in huis. Ik kijk naar het stalen blad van de eettafel. Het zonlicht werpt schaduwen achter minieme stukjes gemorst brood, maakt van druppels melk kleine glanzende vlakken. Om de stoel hangt Maartens schortje. Hij snapt ook wel dat als hij naar school gaat hij beter dat schortje niet voor kan doen.

De telefoon rinkelt. Dat doet pijn aan mijn hoofd. Ik ga aarzelend half rechtop in bed zitten, steek een voet naar buiten. Ik wacht. Hij rinkelt door, iemand zal de telefoon toch moeten opnemen. Voorzichtig sta ik op, maar dan beginnen het bed en de kamer te draaien, eerst langzaam en daarna sneller, steeds sneller en daar boven uit rinkelt de telefoon. Ik kruip terug in het kantelende bed. De inhoud van mijn maag voel ik naar boven borrelen.

Dat wordt zo heel erg lastig want ik heb al een tijdje niets gegeten en de geur van groene gal die uit mijn keel omhoog komt, brengt me alleen maar nog meer aan het overgeven. Hoe kan ik kotsen als er niets meer in mijn maag zit? Het doet pijn in mijn neus, de zure damp en de zure smaak, mijn ogen gaan er van tranen, mijn lakens en ook de deken zijn vies geworden. Mama zal kwaad zijn.

Ze zit naast me, half gehurkt met haar jas nog aan en de boodschappentas naast het bed. 'God meisje,' zegt ze, 'ben je dan zo ziek?' Ik knipper met mijn oogleden, knipper en knipper om ze droog te houden. 'De telefoon ging,' zeg ik. Ze streelt met haar fijne vingers door mijn haar. Ze duwt mijn pony in model, ze volgt de val van het haar tot achter mijn oren, in mijn nek. 'Ik zal je straks even wassen,' zegt ze. Ik schrik. 'Niet doen, ik ben zo misselijk.'

Even later zit ik naakt op een molton, het enige laken op het bed dat droog is gebleven. Mama wast me met een washandje en daarna steek ik mijn hoofd door een

krakend schoon wit hemd. Wanneer ik een schone pyama aan heb mag ik weer gaan liggen. Er daalt een hard wit laken over me heen en een nieuwe schone deken. Mama staat van bovenaf naar me te kijken. Haar gezicht zacht. ‘Ik verveel me zo,’ zeg ik. ‘Ik kan niet lezen, ik kan niet lopen, ik kan hier alleen maar liggen. Het is zo rot.’

Ze gaat op de rand van mijn bed zitten. Ze begint me over mijn hoofd te strelen, heel zachtjes, langs mijn wangen, in mijn hals, bij mijn oren, ik word er slaperig van.

‘Alleen je haar moet ik nog doen,’ zegt ze. Ik sla mijn armen om mijn hoofd. ‘Neen.’

‘Wees nu even flink. Je bent weer helemaal schoon, maar er zit nog viezigheid in je haar en dat moet toch echt weg.’

Op het glasplankje boven de wastafel ligt een kam met fijne tanden. ‘Ik zal het heel voorzichtig doen,’ zegt ze.

‘Ik kan niet zitten, mama,’ zeg ik.

Maar ze helpt me op handen en knieen op het bed. Mijn hoofd hangt naar beneden. Ze probeert met lange halen mijn geklitte haar vanuit de nek naar voren te kammen.

‘Doe niet, doe niet!’, schreeuw ik. De tranen druppen op het schone onderlaken. Ze trekt de kam met kleine rukjes door vastgekoekte plekken. ‘Ik dacht dat je zo'n flinke jongen was? Jongens huilen toch niet?’ Haar stem klinkt opgewekt. Ik kijk op.

Ik wil weten hoe ze kijkt. Liegen haar ogen? Zoals ze dat altijd van de mijne zegt?

Het is goed dat ik gekeken heb. Want anders denk ik nog dat ze medelijden met me heeft en dat ik bij haar op haar schoot mag, zo groot als ik ben. Dat ik net als Maarten mijn oor tegen haar borst kan leggen en haar hart mag horen kloppen.

Hoe krijgt hij dat toch voor elkaar? Hij is gehoorzaam, hij is rustig, hij hoeft maar te kikken met die blauwe kleine blik en ze zet haar armen wijd voor hem open. Ze zou de weinige tijd die ze voor ons heeft wat eerlijker tussen ons moeten verdelen.

Ik heb een moeder van zeven tot vijf. Nou ja, heb.

Een hondebaan, schreeuwt ze als haar dubbelleven zijn tol gaat eisen. Maar meestentijds is ze tevreden. Kan ze ons opbrengen. Binnen die beperkte uren is Maarten altijd de eerste, de enige. Niet dat hij daar moeite voor doet. Maar alle tijd vloeit als vanzelf in zijn richting. Ze komt niet bij lawaaiige kinderen die ik, ik, ik roepen. Ze wil rust aan haar hoofd. Ruziemakers haalt ze uitelkaar. Eentje boven en eentje zo ver mogelijk beneden, desnoods in de fietsenkelder. Ze spaart haar stem want in de avonduren moet ze daar zalen mee betoveren.

We eten altijd vroeg in de namiddag. Rond vijven begint ze te jagen en te jachten. Kunnen we niet opschieten? Oma zal daar straks zijn. Ze moet weg en kunnen wij daar nu niet eens een keer in ons leven rekening mee houden? Uiteindelijk staat ze ongeduldig op. Ze kijkt papa aan. Hij knikt naar haar. Ze aait vluchtig over onze gehoorzaam kauwende kinderhoofden, drukt een kus op papa's wang, knoopt haar schort open dat ze straks zal ophangen aan een haak in de douche. Vanuit de eetkamer gaat zij de badkamer binnen. Wij weten dat ze vanaf dat moment onbereikbaar is. Ze wordt een ander. Ze laat een onzichtbare sluisdeur tussen haar en ons zakken om straks als een stralende vreemdelinge weer te keren in ons midden om gedag te zeggen.

Ze kleedt zich uit tussen de luieremmer en de centrifuge. Ze draait de douchekraan open. De damp slaat tegen het bovenruitje waartegen het licht goud en stroperig wordt.

Wij kinderen kauwen ons eten en horen haar tussen het watergeruis door haar teksten repeteren.

Wanneer ze in de eetkamer verschijnt, zijn de kleintjes al door oma in bed gestopt. Papa leest in een stoel vlakbij de boekenkast de krant. Hij staat op en kijkt naar haar met twee uitdrukkingen op zijn gezicht: verlegen en vrolijk.

Wij kinderen kijken met eerbied en trots. Zij is een prinses; een Oosterse verleidelijk geurende blauwbloedige met zwarte ogen en rode lippen.

Een zwarte zijden jurk laat haar rug en benen bloot. Aan haar voeten draagt ze dunne roodleren sandaaltjes met hoge hak.

Mijn vader hoeft zich nu minder te bukken om haar voorzichtig te kussen. Hij haalt van de gang haar cape en legt die om haar blote schouders. Zij steekt haar hand uit, die hij pakt en samen lopen ze de kamer uit. De deur blijft open staan. Wij zien

ze nog even achterom kijken naar ons en naar oma, die ze wegwuift en ze veel succes toewenst.

De volgende morgen snijdt ze in haar kamerjas slaperig onze boterhammen. Belegt ze met een schrapje boter en een druppel jam. Om haar de reuk van verwelkend parfum en slaaplucht, op haar oogleden korreltjes mascara. Bij de voordeur zakt ze zachtjes door haar knieen en zes kinderwangen schuiven onder haar gespitste lippen door.

Nadat de deur achter ons is dichtgevallen, kruipt ze tussen de lauwe lakens. Zet de wekker op half twaalf en droomt zichzelf in het nabije verleden. Tussen muurhoge purperen coulissen, aan de vloedlijn van een zee van mensengezichten terwijl een ovationeel applaus door de ruimte komt aanrollen.

‘Wat ben je stil,’ zegt ze tegen me terwijl ik een korst probeer weg te kauwen.

‘Moet je vanavond weer weg, mama?’

‘Alsof jij dat zo erg vindt,’ zegt mijn zusje tegen me. Mama zucht. Glimlacht. Schraapt haar keel en reciteert op die speciale toon, die me altijd woedend en

misselijk maakt, een paar zinnen uit een gedicht dat ik onderhand van buiten ken.

‘Neen,’ zegt ze, ‘Vanavond blijf ik thuis. Maar wat kijk je broeierig.’

‘Dat is haar gewone gezicht,’ zegt mijn broer.

‘Ik heb een hekel aan je stem als je gedichten zegt,’ zeg ik.

‘Je doet alsof. Je praat niet gewoon.’ Mama staat op van tafel en gaat naast me staan. Ze slaat haar arm om me heen. Wanneer ik durfde zou ik mijn neus dichtknijpen zoals ze stinkt naar oude parfum. ‘Liefje,’ zegt ze. Ik kijk naar de andere gezichten aan tafel. Zitten ze te lachen? Ik draai mijn hoofd van mijn moeder af. Haar handen drukken tegen mijn schouders, ik voel haar lichaam tegen me aan. Ik krijg het benauwd. Ik hou mijn armen stijf.

‘Ik snap niet wat je bezielt,’ zegt mama.

Ze kijkt op de klok. ‘Hup jongens, het is tijd.’ We springen van onze stoelen, schuiven die tegen de tafelrand en lopen haastig de kamer uit.

Ik hol de buitentrap af en vlieg over de grasvelden langs de singels in de richting van school. Vlakbij zie ik dat ik te vroeg ben. Met bonkend hart loop ik het laatste stukje zo langzaam als ik kan. Ik hou er niet van om alleen op het plein te staan en dan de rest van de kinderen te zien aankomen. Hoe druk het plein ook is, om mij blijft altijd een lege ruimte. Ik schaam me.

Mama zegt altijd tegen me dat ik het niet goed aanpak. Ik moet vlakbij de kinderen gaan staan en dan speel ik mee voordat ik het weet. Ik moet niet zo kijken als ik kijk. Maar hoe kijk ik dan? Wat is daar verkeerd aan?

Mama zegt dat ik altijd rondloop alsof er elk moment iets tot ontbranding zal komen. Die stilte van mij vindt zij vervelend. Concentratie noemt ze dat, wanneer ze in een welgezinde bui is. Je kunt granaten op mij afschieten, een bom tot ontploffing brengen, ik blijf onverstoorbaar. Niemand weet wat ik denk, denkt mama.

Maar zij zou het kunnen weten. Ik ben toch haar kind?

Iedereen kijkt altijd naar me alsof er bij mij iets anders is. Ik zie mezelf in de spiegel, ik zie alleen mezelf.

Het komt nooit goed, denk ik. Ook als zij van me gewonnen heeft en ik eruit zie zoals zij dat wil, met mijn haar in staartjes, witte kousjes en die rode geruite overgooier in plaats van Maartens overhemd en zijn lange broek, dan is er toch niets veranderd.

Ze kijkt altijd het eerst naar mij als een van ons een misdaad heeft begaan. Ze begint met allevier de groten in een kamer te zetten. Onze speelkamer. Onder aan het raam klimmen rode rozen naar binnen. Een deel van de zijmuur is bedekt met een manshoge spiegel. Ze kijkt ons allevier aan.

‘Wie de waarheid spreekt, krijgt geen straf,’ belooft ze. Meteen kakelt het om haar heen van ontkenningen. Ze heft haar hand op: ‘Stil jullie. Ik ga weg en wanneer ik terug kom, meldt de schuldige zich.’

Ze trekt de deur achter zich dicht en ze kijken naar mij. Zelfs Maarten. Hij mag er als eerste uit. En na een kwartier laat ze er weer een vrij, en dan weer een.

En dan zijn zij en ik er. Ze perst me bekentenissen af. Het enige wat ik heb is de waarheid maar ze gelooft me niet. Ze kan niet doordringen in die ogen van me, zegt ze, mijn ogen die aardedonker zijn, niet groen en licht zoals die van haar.

En ze slaat hard maar rechtvaardig op me in; voor elke keer dat ik een leugen uitspreek krijg ik een klap met de stok. En wanneer mijn zusje op de deur bonst en schreeuwt dat ze moet ophouden met straffen omdat ze erachter zijn gekomen dat

ik niets heb gedaan, geeft ze mij de stok en vraagt me of ik haar wil slaan. Ik draai me om. Ik wil haar gezicht niet zien. Al die tijd heb ik niet gehuild. Ik zie ons beiden in de spiegel. Weer draai ik me om. Kan ik haar dan nergens ontwijken? ‘Doe het maar,’ zeg ze. Maar ik kan haar niet slaan. Dat is het punt. Ik gehoorzaam haar niet.

We staan met de ruggen tegen elkaar aan. Jouw haar en mijn haar zijn al op lengte. Dat maakt de wissel gemakkelijker. ‘Meisje, meisje,’ jouwen de kinderen uit de buurt. We laten ze brullen. Dat stomme volk aan de stoeprand heeft er geen idee van wat ze straks zullen zien. Ik voel je harde hoofd tegen mijn rug rusten, precies tussen de onderkant van mijn schedel en schouder. We tellen fluisterend tot tien. Dan zetten we ons van elkaar af en rennen steeds verder in een rechte lijn naar voren. Honderd stappen, honderd tellen. De laatste sprong. De laatste hap adem die in een grote golf door mijn mond en keel in mijn

borst slaat. Dan sta ik stil. Ik probeer niet te hijgen, ook al is dat moeilijk want mijn hart bonkt, het zweet loopt uit mijn haren en ik voel hoe mijn longen tegen mijn ribben duwen.

Ik moet alles binnen zien te houden, er mag geen kracht verloren gaan want alles van mij moet over in jou.

Vanuit de verte zie ik hem staan. Een blonde krullenkop, kleiner dan ik. Ik weet niet hoe hij kijkt. Zijn gezicht is uit de verte een licht vlak. Ik zie zijn ogen niet, zijn mond niet. Maar ik weet dat hij bereid is omdat ik hem daartoe heb gebracht. Ik zie dat lichaam, dat van mij had moeten zijn. Dat voor hem niets schijnt te betekenen. In plaats van het te kleden in een lange broek met riem en trui loopt hij het liefste rond in bloes en schort.

'Een schatje,' en de mensen buigen zich naar hem toe, tillen hem op hun schoot en laten hun handen glijden over zijn lange blonde engelenhaar. En hij lijkt op een wit konijn met zijn blanke onschuldige snoetje, zijn roze zachte neusje dat aanhalig aan het gezicht van vreemden snuffelt.

Daar staan we, tegen over elkaar op het veld met achter ons de rozenhagen waarvan het wit en rood als op een aquarel ineenvloeit.

Ik steek mijn hand op en ik zie jou hetzelfde doen. Neer!

Mijn hand kletst hard op mijn blote been onder de korte rok. We rennen zo hard we kunnen, recht op elkaar toe.

Mijn gedachten schieten mijn lichaam vooruit, ze zweven voor mijn gezicht, ik ren en ren er achteraan om ze bij te blijven. Ik knal in volle vaart tegen je aan, mijn gedachten schieten langs de jouwe en worden opgezogen. Ik verdwijn in jouw hijgende mond, ik kruip zo diep ik kan in je en strek me dan uit naar alle kanten van je lichaam. Nu ben ik jou tot in je vingertoppen.

En jij bent in mij.

Hou je aan de afspraak. Blijf.

De eerste uren gaat het goed. Ik vlieg mee met elke beweging die je maakt. Als je je armen om mama heen slaat, voel ik haar zachte zwarte haren kriebelen tegen mijn neus. Ik adem de geur in die zij vandaag heeft opgedaan. Ze streelt met haar zachte mond over mijn oogleden. Als je naar school gaat, vraagt ze me wanneer ik thuis ben, alsof ze me niet missen kan.

Ik ben niet bang meer. Het kan me niet schelen dat ik altijd alleen sta op het plein maar ho, ik moet me niet vergissen, nu ik jou ben, zal ik altijd in de kring staan.

Ben jij nu bang? Ik snap wel dat die verhuizing naar mijn lijf je schokken zal. Van de andere kant, je bent zo onverschillig of dromerig, dat je vaak niet eens schijnt te merken waar je bent. Jij voelt je overal thuis. Dus mag ik in jouw lichaam blijven. Dat heb je me beloofd.

Je mist mama toch niet? Ze loopt langs je heen alsof ze niet eens merkt dat je bestaat. Gisteren zag ik jullie op de overloop, terwijl zij je klithanden van haar rok losmaakte.

'Laat me toch eens even met rust,' zei ze. Dat had ze nog nooit tegen jou gezegd.

Je kunt altijd bij mij komen. Ook als de meiden je treiteren.

Je weet dat mama druk is, er zijn nog meer kinderen dan jij. Je moet haar niet voor de voeten lopen. Ze wordt gauw boos als ze gestoord wordt.

Bovendien als ik bij haar ben, dan is ze anders. Zoals jij haar niet kent. En ik kan het dan ook niet hebben dat jij daar steeds naar ons staat te kijken met die stomme jaloerse blik op je gezicht. Ga spelen. Of ruim je kamer eens een keer op. Wat dacht je? Ik bewaar de troep voor mama? Je kunt je beter wat minder laten zien. Je kunt niet eeuwig een baby blijven.

Gelukkig heeft mama niets in de gaten. Ze denkt dat ze jou op schoot heeft terwijl ik het ben. Ze slaat haar armen om me heen. Maar jij daar bij de deur, donder op. Straks gaat ze verder vragen, net als gisteren. Hoe het toch komt dat je smoelwerk nog idioter is dan anders. Dat die geheimzinnige lach van je op haar zenuwen werkt.

Ach mama. Ze is je kwijt maar ze weet het niet!

Wanneer we naar school lopen, gaat het opeens fout. Mijn nieuwe lichaam luistert niet naar mij. Het gedraagt zich alsof het doof is voor wat ik steeds dringender in zijn oren fluister. Hier moet je doorlopen, zeg ik, als we bij de meisjesschool komen. Maar het slaat rechtsaf, loopt regelrecht het verkeerde schoolplein op en gaat stom zoals mijn oude lichaam altijd

deed, tegen de muur staan, met de rug tegen de rode lage muur, alsof het bang is van achter een steen tegen zijn kop te krijgen.

Ik kijk naar de grond. Het zijn mijn voeten van vroeger in welbekende meidenschoenen. Hoe kan dat nou?

Onderweg moet er iets zijn misgegaan. Hebben wij door onze mond geademd? Eventjes niet opgelet en teruggeglipt?

Ik zit weer in mijn oude ik en draag een rok.

Wat zijn onze afspraken jou eigenlijk waard? Je hebt me in de steek gelaten. Je huppelt door naar de jongensschool en ik zie dat je bij het hek wordt opgewacht door twee vriendjes. Gedrieën klimmen jullie op het hek en gooien met takjes en blaadjes naar laatkomers.

Als de school uitgaat, wacht ik hem op bij de brug. Ik heb kiezels in mijn hand en in mijn jaszak. Onder ons stroomt de brede troebele singel. Bij het bootje van de gemeentereiniging nestelen witte zwanen.

Wanneer hij me ziet, wordt zijn stap steeds trager. Hij blijft stil staan, kijkt me aan. Ik toon hem mijn vuist, open mijn vingers en laat hem de grote kiezels zien. ‘Afspraak is afspraak,’ schreeuw ik hem toe. Ik zwaai mijn hand naar achter alsof ik hem stenen tegen zijn hoofd wil gooien.

Hij bukt zich, valt op de stoep met zijn armen om zijn hoofd. Ik mis hem. De stenen komen ver achter hem neer vlakbij het zwanennest. Die peddelen naar het midden van de singel en beginnen te blazen. Ik ben tevreden. Ik had niet de bedoeling hem te raken maar voor ik het wist waren de stenen al uit mijn hand gevlogen. Hij komt overeind en kijkt me met open mond aan. Tranen druppelen uit zijn ogen. Nu moet ik mijn kans weer grijpen. Maar ik aarzel. Wat bezielt me? Wil ik deze zwakkeling wel zijn?

Maar hij knikt. En ik stap naar binnen. Gewapend met stenen, dreigementen en een harde schreeuwstem zodat dat lichaam doen zal wat ik wil.

Al blijkt dat wat ik wil van korte duur is. Wanneer ik zijn lichaam hardhandig tot de orde roep, dan luistert het wel even. Maar zodra ik ben afgeleid, moe word van het mijzelf in jou denken, dan beland ik steeds weer in de oude situatie.

Onze huid is te dun. Voor we het weten vliegen we er doorheen. Het moet wel een gek gezicht zijn; kleine broer leest grote zus voor. Maar vergis je niet. Ik kan lezen en woon in zijn lichaam. Hij zit in het mijne en schurkt tegen zijn vroegere kleine borst. Kleine broer leest te goed voor zijn jaren.

Hij zegt niet wat kinderen van zijn leeftijd doorgaans zeggen: ‘Du aa nn t ju gg aa t s s sg aa t ss u n,’ maar gewoon vlotweg: Daantje gaat schaatsen.

En grote zus, alsof ze kippig is, zegt de hele tijd tegen broertje: ‘Niet zo vlug.’ Of: ‘Hou je vinger er eens bij.’ Soms is hij een beetje verdrietig. Dan sla ik mijn kleine armen om haar brede schouders en streel ik over haar been en licht een hoekje op van de bruinige hansaplast die oma net niet helemaal over de wond heeft kunnen plakken. Hij huilt want hij heeft pijn, zegt hij.

‘Kijk gewoon naar de deur,’ zeg ik dan is het zo over. ‘Kijk niet naar wat ik ga doen.’ Hij gehoorzaamt met tranen in haar ogen. Ik pak met zijn kleine vierkante vingers het losse hoekje op en rits de pleister met een harde ruk van de bezeerde knie. Een scherpe pijnvlaag trekt door haar been, zij schreeuwt en dan lacht ze wat waterig.

‘Zie je wel?’ Ik sla mijn arm om het grote zusjeslichaam.

‘Later ben ik een stuk groter en langer dan jij.’ Ik kijk hem diep in haar bruine ogen. ‘En als er dan boeven komen, die jou willen meenemen, dan...’ Ik spring op, trap zo hard ik kan tegen de deur van de speelkamer, slaak luide kreten en dreun met zijn vlakke hand tegen de muur.

‘Stil nou,’ zegt zij ongerust. ‘Je maakt teveel lawaai, als mama het hoort.’

‘Ach, mama... Ik heb een idee.’ Zij kijkt naar mij.

We openen de deur, glippen de trap af, klimmen door het raam van de slaapkamer en stappen met onze blote voeten op het vochtige grasveld. De flatblokken liggen er stil en rustig bij.

Niemand die zijn hoofd uit het raam steekt. Ik voel in zijn broekzakken. Daarin rammelen een paar kwartjes en dubbeltjes. We lopen van stoep naar stoep, totdat we bij de snackbar komen.

‘Wat zal het zijn?’, vraagt een man in een witte vlekkerige jas.

Hij buigt zich diep naar voren om ons de frietjes aan te geven. En terwijl we smikkelend de straat overste-

ken, hoor ik de fietser niet aankomen, die nog tevergeefs belt, ook al wanneer de fietser op straat ligt met mijn nieuwe lichaam trappelend en klauwend onder zich.

‘Het moet maar eens afgelopen zijn met die onzin.’ Mama kijkt me doordringend aan. Ik kijk weg. Ze mag niets merken. ‘Weet je wat het met jou is,’ zegt ze, ‘alles stuit af op die zwarte blik van je af. Ik weet nooit of je eigenlijk wel hoort wat ik zeg. En hoe kom je aan dat geld?’ Ze haalt haar arm naar achteren en dan schiet haar hand opeens naar voren. Het gaat te snel om weg te duiken. Ik sta rechtop tegenover haar, mijn hand op de vurige plek op mijn wang.

Ze doet een stap achteruit en gaat met haar rug tegen de deur van de speelkamer staan.

Maarten ligt daar. Verboden terrein voor mij. Hij wil het zelf. Hij schermt zich af, draait zich om, zijn gezicht van me weg, alsof ik stink.

‘Wat heb je gedaan,’ zegt mama, ‘dat hij zo bang voor je is?’ Ze legt een spitse vinger onder mijn kin. ‘Wij hebben afgesproken dat het beter is dat je niet binnenkomt. En weet je wat het is? Als ik met Maarten iets afspreek, dan houdt hij zich eraan. Hij is niet zo'n kleine draaier als jij.’

Ze hebben speciaal voor hem in de speelkamer een bed neergezet. Papa heeft er een lichte speelplank overheen bevestigd, zodat hij er de blikken gelaarsde kat overheen kan laten lopen.

Vanaf de trap kan ik zien hoe mama steeds bij hem naar binnen gaat. Sinaasappelsap in een glas op een blad. Warme rijstepap waarvan de geur in de hal blijft hangen. Als ze vlak langs me komt, duik ik weg, mijn hoofd op dezelfde hoogte als haar schoenen. Ik hoor haar achter de deur liedjes voor hem zingen. Slaap zacht mijn prinsje. Zoetemelk met brokken.

Ik heb nog geen stap over de drempel gezet. Ik doe hem geen goed, zegt mama.

Er blijft me niets anders over dan het van de andere kant te proberen. Als ze verdwenen is, kom ik zachtjes de trap weer op naar de overloop. Open de voordeur en laat hem op de kleinst mogelijke kier staan. Ik moet terug kunnen. Dan loop ik de grijze betonnen trap af die van de buitendeur naar de voorkant van ons blok leidt.

Ik sta onderaan het raam waar de rozenstruiken naar binnen groeien en trek aan de lange ranken, zodat de bloemen tegen Maarten's raam tikken en hij misschien wakker zal worden.

Maar het is mama die haar hoofd naar buiten steekt en me wegjaagt met haar donkere blik en akelige stem. Ik moet wachten tot ze boodschappen gaat doen. Ik moet door het benedenraam want de deur zit dicht. Ik schuif een briefje over de drempel, een lange strook papier met letters die ik al aan elkaar kan schrijven.

Ik lig op mijn buik op de mat en houdt het briefje aan de rand goed vast tussen duim en wijsvinger. Ik stuur het papier van links naar rechts en omgekeerd en wacht totdat ik voel dat Maartens vingers aan de andere kant van de deur het briefje pakken. Maar er gebeurt niets.

Wat hij mama belooft is welbeloofd. En wat wij met elkaar hebben afgesproken, dat geldt niet meer.

En nu kan hij niet lezen wat hij niet lezen wil:

‘Maarten, denk eraan, wij zijn doorelkaar gevlogen en zo moet het blijven.’

Zijn verwondingen vallen mee; dus kunnen mama en papa weer op tournee. En dus kan mama mij niet tegenhouden. En moet Maarten zijn mond weer opendoen zodat ik terug kan nemen wat van mij is. Maar hij houdt zijn mond potdicht.

Aan tafel schermt hij zijn lippen af met zijn ene hand terwijl de andere stukjes brood naar binnen propt. De avond dat mama en papa weg zijn en oma de was ophangt op het balkon, wacht ik Maarten op.

'Doe je mond open.'

Hij schudt zijn hoofd, zijn opeengeperste lippen wit.

'Doe je mond open of...'

Hij duwt mij zijn kleine vuisten in mijn gezicht. Mijn oog traant omdat zijn nagel langs het oogwit schampt. Hij gaat er vandoor.

Ik wacht tot de avond. Ik luister aan de deur totdat zijn adem regelmatig is. Hij ligt met de zijkant van zijn gezicht naar de bedstang gedraaid. Wat een geluk, zijn mond is maar half gesloten. Ik ga op mijn knieën op het zeil zitten en denk mij naar binnen.

Wie niet sterk is moet geduldig zijn.

Maar zulke dingen moet je samen willen. Anders lukt het niet.

En Maarten zorgt niet goed voor mijn oude lichaam. Het wordt onhandelbaar. Hij stuurt het niet goed. Hij

is zorgeloos. Dat is zijn aard en dat wist ik al. Ook toen hij nog in zijn lichaam woonde, interesseerde het hem al niet. En nu mijn lichaam hem toebehoort, gebeuren er kleine ongelukken.

Hij stoot met mijn elleboog tegen de muur. Brandt mijn lippen aan een beker hete melk. In de speelkamer valt hij tegen het ijzeren opklapbed en terwijl ik op de grond lig, valt het van de muur en komt het op mijn voorhoofd terecht. En dan ben ik het die sterretjes ziet.

Niet Maarten. Opeens is het dan mijn hoofd. Want als haar lichaam verwaarloosd wordt, dan kan ik er geen weerstand aan bieden. Het trekt me naar zich toe, ongeduldig. Stap in, opschieten! Jouw schuld is dat, Maarten, maar ik zeg het je niet want je wil dit soort dingen niet begrijpen. Hou je maar lekker dom. Dat is veiliger voor jou.

Mama en papa zijn er niet; maar wat maakt dat uit? Met zoveel kinderen is er altijd wel wat en voor elk mankement terugkomen, daar kun je niet aan beginnen.

Oma haalt het grote vleesmes uit de kast en drukt het koude lemmet tegen de bult. Ik kijk wankelend op mijn benen naar haar op, niet in staat mijn jas dicht te maken. Oma buigt haar grijze hoofd naar mij toe en trekt de ritssluiting van mijn jas in een haal dicht waarbij ze vel van mijn keel en kin afschraapt. Haar zwarte ogen flitsen streng over mijn verbeten gezicht. ‘Flink zijn,’ zegt ze, ‘niets aan de hand.’

In de klas luister ik naar de hoge dunne stem van zuster Monique. Een stem die rond gaat zingen en mijn oren pijn doet alsof iemand er een priem insteekt. Zuster Monique trekt opeens een pruilmond. Haar anders lachende gezicht staat omgekeerd, haar ogen geloken en onder haar kin hangt een deftige bef. Plotseling zwijgt ze en kijkt in mijn richting. De halve klas keert zich naar mij toe. Omgekeerd op hun stoelen, de poten naar boven, de voeten trappelend tegen het plafond. Er loopt zure pap uit mijn mond. Ik sla mijn armen voor mijn gezicht en ik voel tegen mijn pols een berg die daar niet hoort. Tussen mijn zwarte haren schemert een gezwel zo groot als een ei.

Zuster Monique stelt een vraag. Wie brengt mij naar huis? De armen schieten naar de grond. Ik laat me door twee klasgenoten naar huis brengen. Ik slik en slik om mijn misselijkheid weg te drukken. Terwijl ik hun verlegen handen onder mijn ellebogen voel, hou ik mij met half gesloten ogen waarheden voor waaraan ik steeds sterker ga twijfelen.

Het is niet mijn lichaam, dat me laat barsten. Het is het zijne. Met mij gaat alles goed. Hij voelt de pijn, hij kotst, hij wordt opgebracht door twee dan zwijgende dan giechelende trutjes van de nonnenschool terwijl ik een van de slimste sterkste jongens ben op de jongensschool even verderop.

Ik let goed op. De meester met zijn dikke bril en stoppelkaken schrijft redactiesommen op het bord. Hij prijst de snelheid waarmee ik alles correct uitreken. Straks gaan we het speelplein op. Ik voel met mijn hand in mijn broekzak naar de knikkers.

De meisjes bellen aan. Laten mij met mijn oma op de drempel, oma die misprijzend haar hoofd schudt. Ze kijkt in mijn gezicht nat van meisjesachtige tranen.

Stom. Wat zou ik huilen om zijn bult?

Zo'n hersenschudding is niet helemaal onprettig. Ik vlieg rond in de duisternis waarin ik vurige strepen brand. Ik lig met mijn gloeiende wang tegen een ijskoude spijl en

stel me voor dat ik na een lange bergtocht eindelijk mijn hoofd in de koele beek kan steken en het bruisende water opzuig.

Of ik zweef als een mug langs muren en plafond. Wanneer het iets beter met me gaat kan ik rechtop in bed staan en de zieke eens goed bekijken in de spiegel boven de wastafel.

Mijn geest cirkelt door twee lichamen. Het spiegelbeeld bevestigt dat het vleeslichaam er werkelijk zo uit ziet. Een rond gezicht met twee zwarte ogen en donker knoperig haar tot in de nek. Die jongen zou eens gauw naar de kapper moeten. Het valt nog niet te zeggen of hij later lang is of gemiddeld. Die rode pyjama met dat beertje staat hem goed.

Ik druk mijn neus tegen mijn spiegelneus en staar totdat ik benard raak in dat Siamese tweelinggezicht. Ik laat me vallen achterover in het bed en sleur alle hersenspinsels uit mijn dubbelganger mee. Hij bestaat niet zonder mij. Zou Maarten daar eens aan kunnen denken?

Hij, die in mijn lichaam heeft gewoond, laat zich niet aan mijn bed zien.

En toch loopt, ademt en lacht hij. Maarten. Uit het oog, uit het hart.

Zolang als ik op dat bed in het hoekje van de huiskamer lig en wakker word van het geklets en geschuif wanneer mijn moeder tussen de middag een boterham maakt voor de anderen, blijft hij weg.

Vuile laffe verrader. Lammetjespap stroomt in zijn aderen. Nu hoeft hij nog niet bang te zijn. Ik zie aan zijn lachje dat hij weet dat mijn armen nog te zwak zijn om hem mores te leren.

'Maarten...' Ik kom met moeite overeind. 'Maarten...' Ik probeer zijn naam hardop te zeggen.

Ik schraap mijn keel. Ik zie hem aan tafel een nieuwe boterham van de schaal pakken. Mijn broertjes en zusjes stommelen en ruzieën als vanouds. Mama kijkt naar Maarten. Papa kijkt op zijn horloge.

Maarten glijdt van zijn stoel. Hij draait zijn gezicht weg van de tafel, zijn blik gaat over de kokosmatten, langs de divan, dan over het topje van de ficus en via alle zijtakken glijdt zijn blik eindelijk over mijn bed en kijkt hij me aan.

Vlak voor me staat hij. 'Hoe is je hoofd?'

'Goed,' zeg ik. En dan doe ik iets wat ik niet van mezelf ken.

Ik pak zijn hand. Ik klem mijn vingers om die van hem.

'Blijf hier,' vraag ik. Meer niet.

Als hij neen schudt, trek ik zijn hand onder de dekens. Ik trek zo hard ik kan en voel hoe Maarten boven op het bed valt.

Maarten opent zijn mond. 'Mama!', schreeuwt hij. 'Mamaah!'

Schreeuw maar. Schreeuw maar zo hard je kan. Ik glip tussen zijn tanden door, werk me over zijn tong zijn keel binnen en glijdt naar beneden waar ik wegkruip achter zijn hart.

Hou nou maar op. Er is toch niets meer aan te doen. Maar hij blijft schreeuwen en hij stompt met zijn vrije vuist waar hij haar maar raken kan onder de deken. En intussen schreeuwt hij alles bijelkaar.

En daar is zij.

Ze trekt mijn lichaam uit het bed en omdat ik tevreden ben met mijn heroverde schuilhol, verslapt de greep van haar hand en komt zijn lichaam vrij.

Maar mama heeft dit keer niet genoeg aan zijn lichaam. Ze trekt het meisjeslichaam uit bed, waardoor het op het koude zeil valt en langs de moeder heen ergens naar toe staart.

Ik voel mij voor het eerst in zijn lichaam alleen.

Ik kijk mijn moeder op de rug, de moeder die mijn oude lijf in haar armen neemt en het begint te troosten. 'Je bent ziek,' zegt mama tegen het lichaam waar ik mij altijd een gevangene in heb gevoeld.

'Kom maar liefje, er is werkelijk iets aan de hand met je, wees maar niet bang.' En ze streelt het verlaten lichaam, het lichaam waaruit ik me bevrijd heb.

Een verworpen lichaam, een onbewoond lichaam en mama heeft er alsmaar geen idee van dat in een genegeerd en ongestreeld lichaam nog geen hond wil wonen.

Ik snap Maarten opeens, Maarten die niets tegen mij heeft maar liever bij zichzelf blijft.

Niet dat er met mijn lijf iets aan de hand is. Maar sommige kinderen denken zich zonder lichaam. En als je nergens woont, dan kan er niemand naar je toe. Ik doe mijn ogen open en zie mijn moeder vlakbij me. Ik ruik haar. Ik voel de warmte van haar

adem op mijn gezicht. Haar lichte ogen tasten me af. ‘Je bent ziek, meisje. Straks komt de dokter die je beter zal maken.’ Opeens dringt ze met haar groene blik dwars door me heen. Ik sla mijn armen gauw om haar heen, duik weg in die massa donkere haren zodat zij niet in mij kan dwalen.

Ze past mijn truukjes toe. Ze weet het. De vijand is altijd daar waar je hem niet vermoedt.

‘Stil maar, stil maar,’ fluistert ze.

Vanaf haar schouder kijk ik op en zie Maarten de deur openmaken en de kamer verlaten.

‘Verlate groeistuipen,’ zegt de dokter die het ook niet weet.

‘Het is zo'n ontoegankelijk kind, je bereikt haar niet,’ heeft mijn moeder gezegd. ‘Ze doet niets als dromen, je denkt dat ze er is maar ze is er niet.’

De dokter gaat me beter maken. Eerst zal hij het zelf proberen. Niet naar school, niet lezen, plat op bed, het raam wijd open en geen bezoek van Maarten.

Ik lig nu in de benedenkamer. Het dagelijkse leven boven gaat aan me voorbij. Ik kijk naar buiten.

Wanneer ik beter ben, zullen Maarten en ik weer door het raam klimmen, het raam waartegen de jonge aanplant zachtjes tikt, wanneer het zich buigt voor de voorjaarswind.

Er beven al piepkleine groene vleugeltjes aan de takken.

Op onze tochten komen Maarten en ik weer langs het fort. In het donkere water zoeken we naar de omtrekken van de zak die zachtjes op de stroom heen en weer wiegelt.

'Hoe lang rot zo'n hond voor hij verdwenen is?'

Maarten en ik trekken gezichten. Gadverdamme!

Gooien stenen in het water om wat meer te kunnen zien van het verdwijningsproces.

Het is een stille plek daar. Het grijze donkergevlekte fort heeft stervormige wittige holtes in zijn huid alsof men met grote kracht heeft geprobeerd met stenen gaten in de muren te slaan. Eromheen staan schrale bomen. En een kronkelende asfaltweg die in de verte in een zwart gat verdwijnt.

Dewijch Griffioen (1953) woont in Mook (Noord-Limburg) en studeert Algemene literatuurwetenschap in Nijmegen. Eerder publiceerde ze in De Gids, Dietsche Warande & Belfort en Maatstaf. 'De plaatsen van de jeugd' kan als een afzonderlijk verhaal gelezen worden, maar vormt het eerste onderdeel van een zesluik waarin de 'ik' centrale gebeurtenissen beschrijft in de contacten met haar broertjes en zusjes. Ieder van die confrontaties vormt voor de 'ik'-figuur een 'plaats van haar jeugd'.

Ingrid Hoogervorst
Je hebt de sleutel van je oude huis meegenomen, maar hij zal nooit meer passen
In gesprek met Kader Abdolah

Kader Abdolah (1954) werd in Perzië (Iran) geboren. Toen hij in 1988 als politiek vluchteling naar Nederland kwam, koesterde hij de droom schrijver te worden. Na vijf jaar lag zijn in het Nederlands (!) geschreven verhalenbundel *De adelaars* in de boekwinkels. Het boek werd prompt bekroond met de Gouden Ezelsoor 1994. Deze verhalen over 'vlucht en het verlies van alles wat je dierbaar is' maken duidelijk welke pijnlijke betekenis het begrip ballingschap heeft. In zijn tweede bundel *De meisjes en de partizanen* (1995) slaat Abdolah een brug tussen De Nederlandse IJssel en de Sefiedgani, de rivier in zijn Perzische geboortedorp. Want ook al ben je geen vluchteling meer, een balling blijf je. Een gesprek met een schrijver over het leven tussen twee culturen.

'Ik werd uitgekozen als een Perzisch tapijtje,' zegt Kader Abdolah. 'Holland kende ik alleen van het blikje met het Zeeuwse boerinnetje dat bij ons in de keuken stond.'

Toen hij in 1985 Iran ontvluchtte, liet hij niet alleen zijn vrouw, dochter en streng-gelovige vader achter, maar ook zijn moedertaal. Hij had al twee romans geschreven over het leven onder de terreur van Khomeiny en moest halsoverkop uitwijken naar Turkije toen de ondergrondse partij waartoe hij behoorde werd opgeruimd. Door toeval belandde hij in Nederland: in Ankara ontving hij plotseling een telegram van de VN dat er in de Nederlandse delegatie een lid was uitgevallen. Zo belandde hij met vrouw en kind, die zich inmiddels bij hem hadden gevoegd, op Schiphol. Daar werd hem gevraagd wat hij in Nederland wilde gaan doen. Zijn antwoord was veelzeggend: 'Ik ga boeken in jullie taal schrijven.'

Achteraf zegt Abdolah: 'Het was mijn lot. Ik dacht: Ik ben nu hier en ga niet terug. Ik wil blijven, daar in de Nederlandse literatuur. Dat was mijn geheim.'

Jij bent het

Ik praat met de schrijver in een stil hoekje van een restaurant in Zwolle, de provinciestad waar hij terecht kwam. Hij is blij hier te wonen want hij wilde de Hollandse sfeer proeven, het landschap ruiken. Hij is natuurkundige, maar werkt op het provinciearchief. Het is een prettige baan want het werk biedt hem de mogelijkheid te lezen en te schrijven. Kader Abdolah blijkt een pseudoniem; het is de naam van een vermoorde kameraad.

Wat dreef je ertoe te zeggen dat je hier wilde blijven?

Ik ben opgevoed met de droom van mijn familie nog eenmaal een groot schrijver voort te brengen. Mijn overgrootvader was premier, dichter en de grondlegger van de moderne Perzische literatuur. Hij werd door de toenmalige Sjah vermoord en mijn familie ging in één klap van 'iets' naar 'niets'. Het geheim van mijn familie was de stille hoop bij alle zonen en kleinzonen dat zíj die grote Perzische schrijver zouden worden die de familiestatus zou herstellen. Om wraak te nemen en iedereen te laten zien: 'We zijn er'. Ik droomde dat mijn overgrootvader op mij toetrad en zei: 'Jij

bent het’. Ik wilde de beroemde, heilige schrijver van mijn land worden, maar toen ik hier kwam lag die droom aan scherven. Ik was niemand meer. Toch blijf je altijd denken: ‘Ben ik het, misschien?’ Men wacht!’

Lachend zegt de schrijver: Wat vreselijk hè, om in zo'n familie op te groeien. Maar iedere familie heeft haar eigen geheimen.

In het sprookjesachtige openingsverhaal van De meisjes en de partizanen *beschrijft Abdolah hoe zijn vader elke avond onder de treurwilg zijn tapijt uitrolt en aan de elf*

zonen het treurige verhaal vertelt van 'de dichter van het volk':

> Op een nacht slopen de mannen van de sjah zijn huis binnen. Hij zat aan tafel te dichten. Ze grepen hem van achteren vast en propten een zakdoek in zijn mond. 'Ja, opa? Is het waar?' 'Waar. Het is waar mijn kleinzonen'. 'En toen? En toen vader?' 'De mannen vermoordden hem.' Opa haalde zijn zakdoek uit zijn broekzak en er viel even een stilte. Wij fluisterden zachtjes. Een gesprek tussen de elf zonen van mijn vader: 'Hij had magie in de toppen van zijn vingers. Stel je voor! De mensen leerden zijn gedichten uit het hoofd. En hij was tegen. Tegen de....'

De jongens vragen waar de magie is gebleven en de vader antwoordt dat die nu misschien zit in de toppen van de vingers van één van hen. Als het verhaal uit is, wandelt hij naar de kraan om zijn zakdoek te wassen en aan een tak van de treurwilg te hangen. Net als alle andere avonden lopen de jongens ook naar de kraan, wassen hun zakdoek waarmee ze de verhitte gezichten hebben afgeveegd en hangen die aan een tak.

Dit verhaal, getiteld 'En toen waren wij aan de beurt' ademt de sfeer van een Perzisch sprookje. Met de zakdoek als symbool van de moord en de literaire wraak wordt de herinnering levend gehouden en steeds weer opnieuw mondeling doorgegeven. Gelijk de dood van de pater familias als een doem over de familie hangt, zo bungelen de zakdoeken aan de takken van de treurwilg boven hun hoofd.

> De duisternis nam ons huis van achteren vast in zijn handen. We zochten naar de sporen van de vermoede magie in de toppen van onze vingers. De wind speelde met de zakdoeken op de tak. De angst kroop met het donker onder ons vel. Onaangekondigd kwam een volle maan tevoorschijn. En zij gaf ons troost.

De magie van de taal

Eenmaal gearriveerd in dat onbekende Nederland liet Abdolah die droom niet vernietigen. Hij leerde Nederlands, 'die taal waarin ze woorden kapot kauwen', en stortte zich op onze literatuur.

Die Nederlandse woorden bedreigden mijn hele bestaan. Ik woonde in een land vol gezonde, lange, blonde mannen die me aankeken. Wie was ik? Met een cursus Nederlands kom je nergens omdat je de liefde voor de taal niet leert. Daarom ben ik romans gaan lezen. Eerst versjes van Annie M.G. Schmidt, toen Carmiggelt. De eerste roman die ik koos was *Twee vrouwen* van Harry Mulisch omdat ik de titel interessant vond. Maanden ben ik er mee bezig geweest, dag en nacht in de weer met woordenboeken. Daarna Jan Wolkers en toen ontdekte ik Rutger Kopland. Dat was een feest! Al mijn twijfel over mijn schrijverschap viel van me af.

Wat vond je in de gedichten van Kopland?

Ik zocht de magie van de taal. Koplands gedichten zijn kort, krachtig, en de magie is dat hij je met een paar woorden in de kraag grijpt. Zijn zinnen blijven maanden in je hoofd hangen. Dat is de kracht die ik zocht. Ik kon nog niet schrijven, maar probeerde net als hij met die paar woorden die ik tot mijn beschikking had mijn heimwee naar huis te verwoorden. Ik schreef bijvoorbeeld: Ik ga naar de stad. Ik koop een papagaai. De papagaai zegt: 'Mag ik naar huis?' Voel je de kracht van de laatste zin? Dat is de magie.

Ben je niet bang je identiteit als Perziër kwijt te raken?

De Nederlandse taal vult op dit moment mijn hele bestaan. Is dat slecht? Ik weet het niet. Als balling zoek je een houvast, een kracht om je hoofd boven water te houden in een vijandige, vreemde omgeving. Wie als vluchteling komt, ligt met zijn knieën op de grond. Toen ik net in Nederland was, schreef ik in het Perzisch, maar ik had geen leven. Voor wie schreef ik? Ik had geen lezers meer. Schrijven in Perzië betekende schrijven in het geheim, tegen de dictatuur. Ik had weer zoiets hevigs als die Perzische dictatoren nodig om kracht te krijgen, om overeind te komen en dat was het veroveren van die vijandige taal.

De eerste verhalen vertaalde ik nog in het Perzisch. Bij de tweede bundel had ik daar geen enkele behoefte aan. Met mijn vrouw en kinderen spreek ik wel Perzisch en ik houd in die taal een dagboek bij. De angst mijn eigen taal te verliezen en het gevoel een verrader te zijn ben ik kwijt. Na de eerste bundel kreeg ik telefoontjes van landgenoten die mij uit-

scholden voor verrotte Hollander. Ik las lotgenoten als Joyce, Rushdie en dacht: ‘Zo simpel is het niet.’ Ik ben een nieuwe schrijver.

Dubbel perspectief

Hij verwijst naar de woorden van Salman Rushdie die in het essay ‘Imaginairy Homelands’ (1982) de schrijver die tussen twee culturen staat het voorbeeld van een moderne schrijver noemt. Zijn blik op de werkelijkheid is altijd tweeslachtig omdat hij zijn verleden, zijn wortels, achter zich heeft moeten laten. Dit dubbele perspectief van de verbannen schrijver zet hem aan tot nieuwe beelden.

Er wordt een nieuwe schrijver geboren, ik ben niet meer Abdolah, de schrijver van toen. Ik creëer in mijn boeken een nieuwe wereld. In mijn eerste boek was het nog oorlog. De eerste zin luidt: ‘Gerard heeft mij nog nooit recht in de ogen gekeken.’ Dat is de botsing tussen de wereld van de vluchteling en Gerard. In mijn tweede boek lopen de twee werelden waarin je leeft parallel aan elkaar. Ze vloeien in elkaar over en vormen een nieuwe wereld, een combinatie van heden en verleden.

De verhalen van Kader Abdolah beschrijven het leven van een balling, het leven tussen twee werelden. Er is altijd het verlangen naar het geboorteland en met het schrijven komen automatisch de herinneringen aan het verleden. Herinneringen aan zijn vermoorde broer die hij met zijn vader 's nachts heimelijk heeft moeten begraven. In het titelverhaal van zijn eerste bundel De adelaars *schrijft hij:*

> Ik wist niet dat ze mijn broer vermoord hadden. Ik woonde toen in de hoofdstad en hij zat gevangen in onze geboortestad. Hij was een tegenstander van het regime. ‘Kom gauw!’ zei mijn vader, toen hij me opbelde. Het was één uur 's middags. De boodschap was alarmerend. Ik kende mijn vader. ‘Kom gauw!’ betekende net zoveel als de kogel en de dood.

Het lijk is per bestelwagen afgeleverd en er volgt een vreselijk rit van dorp naar dorp om een plek te zoeken waar de dode eervol kan worden begraven. Overal worden ze weggejaagd want iemand met een kogel in zijn kop betekent gevaar en tenslotte wordt hij heimelijk begraven in de bergen.

> In de bergen van mijn land stuit je soms op een graf. Een verlaten graf waarvan niemand weet wie daar begraven ligt. [...] Als bergbeklimmers van veraf zo'n graf in de gaten krijgen, beginnen ze liedjes te zingen, liedjes tegen de dictatuur.

Als hij langs de IJssel loopt, denkt hij aan de rivier in zijn geboortedorp, de Sefiedgani met zijn druiventuinen en slangeholen. En aan Zahib de Verstopper die, gedekt door de terreur van de Sjah, zijn macht als politieagent gebruikte om de jongetjes in het dorp sexueel te misbruiken.

Als ik op mijn kindertijd terugkijk, zie ik dat Zahib toen mijn grootste angst was. Hij had met zijn aanwezigheid mijn leven ommuurd. [...] Totdat ik de IJssel leerde

kennen, was ik Zahib de Verstopper totaal vergeten. Toen de IJssel in mijn gedachten begon te stromen, voerde zij al die herinneringen in mij terug.

Verstoorde tijd

De verhalen van Kader maken duidelijk hoe door het leven in ballingschap de beelden uit het verleden pijnlijk en scherp worden opgeroepen. Dagelijkse gebeurtenissen in het nieuwe vaderland voeren de verteller onherroepelijk terug naar zijn oude vaderland. In 'Marcia' is de ik-figuur werkzaam in de kelder van een stadsbibliotheek als hij door de komst van een stagiaire wordt weggevoerd naar het verleden. Het tikken van haar hakken, haar groene ogen en lange donkere haar brengen hem terug naar zijn zuster die verdwenen is. In een ander verhaal zijn het roodbruin gestifte lippen die de deur openzetten naar 'een hoekje in de kelder van mijn geheugen'. Heden en verleden lopen in zijn verhalen zo naadloos in elkaar over.

Wat betekent het balling zijn?

Als balling sta ik met mijn beide voeten op de vochtige Nederlandse grond, maar mijn hoofd bevindt zich in de fantasiewereld van het verleden. Als ik een vrouw zie, denk ik aan mijn tante, mijn oma of mijn zuster. De tijd wordt als het ware verstoord. Voor jou is het nu twee uur, maar mijn hoofd bevindt zich ergens dertig jaar geleden. Daarom raken zoveel emigranten

in psychische problemen, gaan ze drinken en vereenzamen. Het schrijven is voor mij een troost. Ik ben verbannen uit het paradijs en schrijvend probeer ik die paradijselijke wereld terug te halen. Ik probeer met alle kracht dat verleden met mijn verhalen te veroveren. Maar het is een ander verleden geworden.

Ahoewel heimwee de grootste drijfveer voor het schrijven vormt, zijn Kaders verhalen veel meer dan alleen heimwee-literatuur. Sommige roepen de sprookjesachtige sfeer op van oude Perzische literatuur, andere gaan over de pijnlijke konfrontaties tussen twee werelden, over de argwaan tegenover buitenlanders en over de diepgevoelde eenzaamheid van mensen de zin van hun bestaan kwijt zijn. Zijn aan het Perzisch ontleende symbolen en uitdrukkingen geven zijn Nederlands een heel eigen sfeer, ritme en toon. In het verhaal 'Hasan Garibi' schrijft hij over de vrouw van Hasan Garibi die aan niemand haar verhaal kwijt kan: 'Soms voelt ze een steen in haar keel. Ze weet dat die steen de niet-gesproken woorden zijn.' Dat niet-zeggen, de diepe stilte, bezwangerd van onuitgesproken woorden, geven Abdolahs verhalen een intense melancholie die de lezer, althans mij, bij de keel grijpt. Het beeld van de vrouw van de blinde Hasan Garibi die ergens in de omgeving van het Duitse Bielefeld in een dorp voor bejaarden achter het raam zit en geen woord kan wisselen met de mensen om haar heen liet mij dagen niet meer los. Er wordt meer niét dan wél gezegd en juist daarmee dringt de schrijver door tot de kern. Hij verdrinkt niet in zelfbeklag of sentimentaliteit en gebruikt geen overbodige metaforen of overdreven wollige taal; hier is iemand aan het woord die helder naar de dingen kijkt en met een minimum aan middelen het meest essentiële van het menselijk bestaan beschrijft: eenzaamheid en onbegrip.

Is dat zwijgen, alleen het hoognodige zeggen, eigen aan de Perzische cultuur?

Nee, het is mijn familie. Mijn grootvader zei niets, mijn vader is doofstom geboren. Mijn oom trad op als mijn geestelijke vader. Wij woonden met dertig of veertig kinderen bij elkaar in een huis met zeventien kamers. Mijn oom was mijn grote voorbeeld en ik kan zelfs in mijn verhalen niet meer bepalen wie vader of oom is. Mijn oom dacht altijd erg lang na voordat hij wat zei en dan nog kwamen er weinig woorden. Zo weinig dat je als kind erg je best moest doen hem te begrijpen. Zo wil ik ook schrijven: dat je geen woord kunt weglaten.

Je zegt dat vluchten, het 'in ballingschap zijn' zijn eigen wetten heeft. Welke wetten zijn dat?

De eerste generatie ballingen zijn de slachtoffers, ze moeten naar huis maar kunnen niet. Ze worden wanhopig van heimwee en verlangen. Zij hebben de steen in hun keel. Mijn kinderen zijn de tweede generatie en ik maak van mijn leven een brug waarover zij naar de Nederlandse samenleving kunnen wandelen.

Sommigen vallen, anderen rijzen, worden juist meer of groter dan ze waren. Het grote probleem van vluchtelingen is dat ze er niet over kunnen praten. Dat ze opgesloten zitten in hun gedachten, in het verleden dat ze achterlieten. Iraniërs groeien - meer dan bijvoorbeeld Turken - in het buitenland uit elkaar, ze kunnen zich makkelijk in nieuwe situaties aanpassen. Het zijn nieuwsgierige mensen die snel nieuwe vrienden vinden.

In het begin bots je steeds met je hoofd tegen de werkelijkheid. In mijn eerste boek beschrijf ik het leven als vluchteling, in dit tweede boek vloeien de twee werelden in elkaar over. Ik ben een banneling, maar ik voel me geen vluchteling meer. Vroeger keek ik door de ramen het café binnen, nu zit ik binnen.

Kader leest veel oude Perzische literatuur en naast die geschriften ligt zijn bijbel: de bloemlezing van de Nederlandse middeleeuwse poëzie van Gerrit Komrij. Daarin lezen is een vast ochtendritueel geworden. Zijn verhalenbundel eindigt met een lang gedicht waarin de wereld van de Perzische Changiezebné-chengiez, symbool van onbereikbare liefdes en toeverlaat van verliefde mannen, samenvloeit met de Westerse wereld van de man die 's nachts naar de maan kijkt tot de man op zijn paard aan de hemel verschijnt.

> Wie heeft mij naar het gras achter die dijken verbannen, zo alleen met de paarden achter het draad? Chengiez, toeverlaat van uitgestoten mannen, hoe lang nog moet ik langs de IJssel, samen met paarden die niet meer willen galopperen, blijven staan?

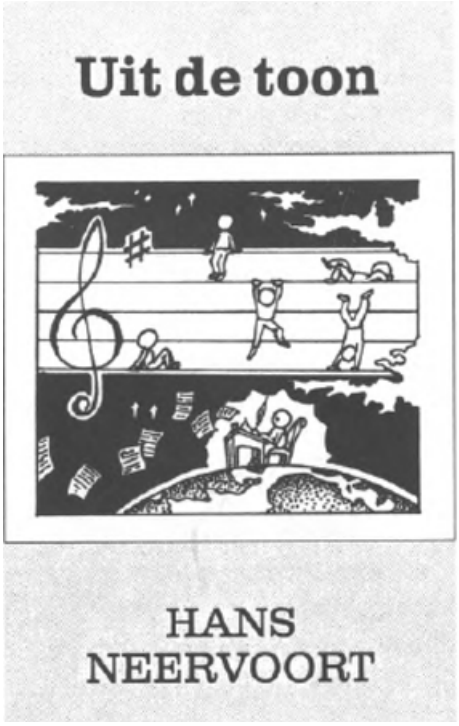
Ik zit in het schip van de Nederlandse literatuur, maar ik hoef geen Nederlandse schrijver te worden. Ik gebruik Nederlandse woorden om nieuw proza te maken. Is het Perzische literatuur? Is het Nederlandse literatuur? Het maakt niet uit, het is mijn literatuur. Nu giet ik mijn Perzische gedachten in Nederlandse woorden. Wellicht over vijftig jaar ben ik teruggekeerd en giet ik mijn Nederlandse gedachten in Perzische woorden.

Door het leven in twee culturen is er in mij een nieuwe schrijver geboren die zijn lezer via de IJssel meevoert naar de wereld van Abdolah.

Het volgende boek wordt een roman. Als ik eindelijk durf te vragen of hij ooit terug wil, antwoordt de schrijver: Natuurlijk, maar een rivier loopt altijd naar beneden, nooit terug! Je hebt de sleutel van je oude huis meegenomen maar hij zal nooit meer passen. Dat is het probleem van de balling.

Van Kader Abdolah verschenen tot nog toe twee verhalenbundels, *De adelaars* en *De meisjes en de partizanen* bij uitgeverij de Geus.

Uit de toon
Hans Neervoort



Ontroering

Soms komt de ontroering uit een onverwachte hoek. Zo is W.F. Hermans niet direct een schrijver van wie je ontroerende scenes verwacht. Bij hem kom je tranen hooguit tegen bij acacia's. In het verhaal ‘Emigratie’ uit zijn bundel *Moedwil en misverstand* is Gerard door een bijna totaal verwoeste stad op weg naar de blinde Clasina om met haar het land per vliegtuig te verlaten. Als Clasina zich op haar beurt echter op weg naar Gerard in de tram blijkt te bevinden die hem uiteengereten heeft, is dat geen traantrekkerij, maar de grimmige constatering dat dit het ene been van de twee is waarop het leven voortstrompelt: het misverstand. Noch Clasina noch Gerard roepen bij mij compassie op. Toch ontroerde dit verhaal mij, maar anders en om een geheel andere reden.

De dood van de auteur was voor mij aanleiding weer eens een oude Hermans te herlezen. *Nooit meer slapen, De donkere kamer van Damocles* en *Paranoia* kwamen niet in aanmerking omdat ik die al enkele malen had herlezen. *Moedwil en misverstand* herlezen was er om de een of andere reden nog nooit van gekomen. Nu komt er tijdens het herlezen van een boek over het algemeen geleidelijk wel weer wat bekends bovendrijven, de sfeer, de toon, een situatie of een personage, een voorwerp, een naam desnoods. Niets daarvan bij ‘Emigratie’. Geen spoortje van een herinnering, niets. Ik las een compleet nieuw verhaal. En toch had ik het gelezen. Onder de naam Clasina stond een potloodstreep en in de marge een uitroepteken. Als een geurvlag. Een gevoel van lichte verwarring plaagde me. Er was iets mis met het verhaal, maar wat? Het was wat zwaar aangezet, wat overdreven, het was voorspelbaar, maar dat

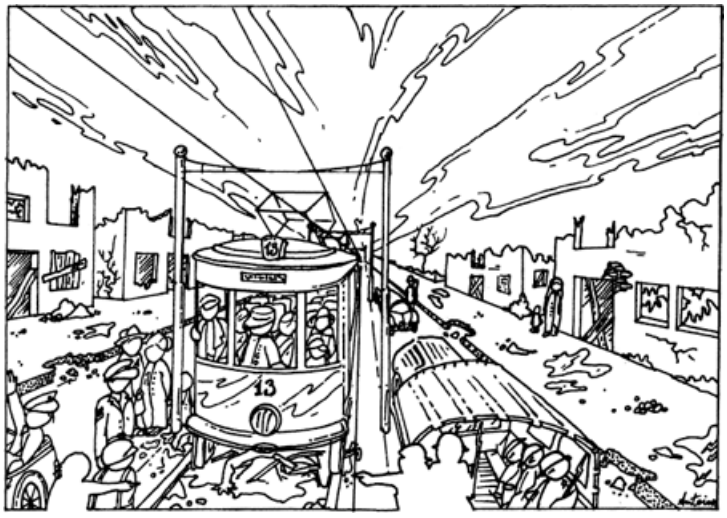
kon het niet zijn wat mijn onrust veroorzaakte. In zo'n geval kun je natuurlijk gewoon verder lezen, maar Hermans is per slot van rekening niet voor niets Hermans. Die bevreemding had mij destijds ook doen besluiten *De donkere kamer van Damocles* direct na lezing opnieuw te lijf te gaan.

Wellicht afgeleid door het gevoel van bevreemding had ik gewoon niet goed gelezen. Het verhaal klopte niet. Hoe precies de situatie ook beschreven is, zoals ze beschreven is kan het niet. Leest u met me mee? Gerard fietst door een straat in een ruïneuze buurt die wordt afgebroken. Na een bombardement? Hij is, zoals gezegd, op weg naar Clasina. In het midden van de straat ligt de trambaan. Het spoor - uit het verhaal is op te maken dat het om een enkel spoor gaat - is opgebroken: het wegdek tussen de rails is verwijderd. Dan komt er hem een tram tegemoet, en daarachter een politiemotor met zijspan aan de andere kant van het spoor. Omdat de agenten hem wenken en hij daaruit concludeert dat de buurt waar Clasina woont, voor hem is afgesloten, keert Gerard verschrikt om en spookfietst terug. Nu wordt hij tegemoet gereden door een colonne militaire voertuigen. Een van die voertuigen duwt hem kennelijk onder de tram, die hem aan stukken rijdt. De tram stopt, de colonne ook. De passagiers stappen uit en moeten om de bloedplas heenlopen. Ziet u het voor u? Nee? Ik ook niet, want Gerard werd uiteraard overreden op de rail die het dichtst bij hem was. En dat was niet de rail aan de kant waar de passagiers uitstapten. Tussen de rails is het beton al verwijderd: ‘de ijzeren gracht der naakte tramrails’ (sic!). Er moet dus wel heel wat bloed gevloeid zijn wil het aan de andere kant op de weg stromen.

Trouwens, het hele einde waartoe deze aanrijding be-

hoort, is erg rommelig en onzorgvuldig. Eerst lopen de wegwerkers te hoop en dan pas remt de tram. Wat ziet u voor u bij de ‘gebroken beenderen in de bloedplas’? Ook het stoppen van de militaire colonne roept vragen op. In een oorlogssituatie stopt een colonne niet voor een ongeluk. Bovendien was een voortrazende colonne veel pakkender geweest dan de stilstaande waarmee in het verhaal verder niets gebeurt. Van een andere orde is mijn volgende bezwaar. Als het verhaal zou eindigen met ‘Er was ook een blind meisje uit de tram gekomen. Zij vroeg eentonig: ‘Wilt u mij naar de Colosseumlaan brengen? Ik ben onbekend in deze buurt en mijn gezicht is heel slecht.’ was het alleen maar een voorspelbaar einde geweest. Nu laat Hermans daar hakkelend op volgen: ‘Het was Clasina, op weg naar Gerard: de vliegtocht ging zeker toch al niet door.’ Het voorafgaande wordt daardoor ontkracht, omdat wij dat al begrepen.

Uiteraard onbedoeld bewijst Hermans hiermee zijn eigen stelling dat een kromme zin een kromme gedachte bevat. Toegegeven, de laatste zin is niet zozeer krom als wel klunzig met al die bijwoorden achter elkaar. Waarom zou Hermans' stelling niet uitgebreid kunnen worden tot klunzige zinnen, die een klunzige inhoud bevatten? Het is niet de enige stilistische onvolkomenheid. Zo is de volgende zin regelrecht uit een brugklasopstel afkomstig: ‘De tram naderde nog meer.’ Echt krom is deze zin: ‘Zo liep de afbraak estafette langs de rails en bracht het bericht over dat Gerard hier reed.’ En ‘De radeloze knallen der pneumatische boren deden de lucht rondom de beitels trillen’ is inhoudelijk niet helemaal in orde. Kijk, dat ontroert me nu, als een vroege-jeugdfoto van een bekende. Schattig, zo'n groot schrijver, die in zijn jonge jaren zo'n slecht verhaal schreef.



illustraties: Antoine Buyse

Tochtvelden -
Willem Broens

Kwartelstraatje

Kwartelstraatje

In het Kwartelstraatje hoefde je een kogellagerkarretje maar een klein zetje te geven. Je kon de bocht bij de Zaslaan vallaen goed halen als je uiterst rechts langs de muur schampte; je gleed dan net niet weg en kon met nog grotere snelheid de stoep van de Zaslaan onveilig maken. In het straatje waren alleen garages en manshoge muren met deuren maar achterruimtjes. De echte straten hadden namen als Geelgorslaan, Rockestraat, Ekstorlaan, Roodborstlaan. Het tussenstraatje was het veldje van de buurt. Er was altijd maar één volwassene; de beeldhouwer meneer B. Hij hebbte in één van de garages zijn beelden. Zijn deur stond altijd open. Hij sprak nooit met ons. Als je de grens van het straatje overging, als je per ongeluk of misschien wel expres van het straatje afviel omdat je met de step net niet kon remmen dan kostte dat een been, een gebroken arm, een hersenschudding.
Kleine R. reed tegen tijn 4 aan, kwam met haar rechterbeen onder het achterwiel en verbrezelde de stenen uit de straat. Twee maanden later liep ze met krukken en een kunstbeen weer even hard als daarvoor. Ze was teruggestuurd. De beeldhouwer liet haar daarna regelmatig zijn werk zien.

Poste restante
Ron Elshout

Miniem maar meeslepend

Bij Meulenhoff verscheen een respectabele, min of meer uniform uitgegeven en betaalbare(!) reeks waarin dichtbundels van John Ashbery, Huub Beurskens, Stefan Hertmans, Peter Nijmeijer, Kees Ouwens en Hans van de Waarsenburg. Tussen deze renommees vinden we ook de debuutbundel van Peter van Lier, *Miniem gebaar*: 'Groots en meeslepend wil ik leven' riep ooit Marsman ons toe. Het titelgedicht van de bundel begint met dat 'Marsmanwoord': 'Groots, zeg ik bij mijzelf. De mens / leeft zich uit in zomerfrivoliteiten, ongetwijfeld, / het is zomer. / Zwijgend kijk ik toe, met / af en toe een miniem gebaar. Ter verduidelijking: / Ik ben een serieus mens, / nooit bak ik het ei met geschonden dooier.' Je ziet hem wel staan: boven de pan, zorgvuldig met een scherp mes tegen het ei tikkend om het dooier niet te beschadigen. Geen onverschillig mens dus, maar wel één die niet in het volle leven opgaat, zo blijkt uit het gedicht, eerder één die het vanaf de zijkant beziet. In het gedicht 'Natuurliefde' gaat het dan ook niet om een romantisch of Gorteriaans vervuld zijn van de natuur, maar 'Nonchalant loop ik tussen wat bomen' en juist wanneer de beschrijving van de wandeling op gang lijkt te komen, breekt het gedicht af met een gedachtenstreepje waarna nog twee regels volgen: 'Een wandeling duurt echter nooit voor lang / want ik houd van de natuur.' Dat is slechts schijnbaar een tegenstelling, want al in het volgende gedicht wordt een verklaring gegeven voor het vroege vertrek. Het deed me denken aan een reportage over Boeddhistische monniken die aan het eind van de dag in een gebed vergeving vragen voor al het leven dat ze vernietigd zullen hebben onder hun voetzolen: 'Wie eenmaal het reinigen / van een voelspriet heeft waargenomen weet: / Betreed nooit argeloos het gras. // Op zijn rug liggend is ook een minieme snuitkever / kwetsbaar.' Dat duidt op een overbewustzijn m.b.t. wat je menselijke aanwezigheid kan aanrichten en vormt wellicht een verklaring voor de wens aan de marge te blijven. Daar is nog wel meer over te zeggen. Als er een 'overvloed aan klein / dierenleed / zichtbaar wordt' leidt dat vrijwel onmiddellijk tot het besluit: 'wegwezen zonder erbarmen'. Opnieuw lijkt dat misschien op onverschilligheid, maar wanneer je je met één van Pessoa's alter ego's, Alberto Caeiro, realiseert dat we de natuur begrijpen aan de buitenkant, en niet van binnen, want natuur heeft geen binnen, anders was zij geen Natuur, dan valt er wel in te zien dat er niets anders opzit dan 'wegwezen zonder erbarmen'.

'Zomers tafereel' is een gedicht dat, hoe miniem de aanleiding ook is, in gruwelijkheid niet onderdoet voor van Geels 'Kapel'. Van Geel vertelt: 'Ik wou de poten van een groene vlinder / voorzichtig van het spinnerag ontdoen. / Zonder geluid en schijnbaar zonder hinder / vloog zij bevrijd de tuin in als een groen- / e klaproos, met het rag en altijd blij. // Twee pootjes in mijn hand [...]'. Voor mij maakt vooral het geluidloze van de gebeurtenis de gruwel ervan uit. In Van Liers gedicht gaat het ook om een vlinder: 'Door een windvlaag tegen een boom gesmeten, / is van een vlinder nooit veel meer over dan wat rafelige vleugeltjes / en wat ongecoördineerd gedoe. // Voor een geoefend gehoor markeert slechts / spaarzaam geritsel en een lichte / krak / het moment van ophouden.' Alweer: dierenleed, maar het roept eens te meer de vraag op wat je er mee moet. De mens is de argeloosheid van dier en kind

(beide komen vaker voor in Van Liers poëzie!) lang voorbij en heeft de neiging de wereld om hem heen niet alleen waar te nemen, maar deze ook van interpretaties en gevoelens te voorzien. Van Liers poëzie lijkt daarvan afstand te willen nemen en een poging te doen de verloren argeloosheid en onbevangenheid terug te winnen. Ze uit daarmee een wens naar menselijke vanzelfsprekende aanwezigheid. Dat ze daarin, in weerwil van

haar streven, regelmatig ‘mislukt’ en zich ‘vergist’ maakt de wens des te scherper. Die mislukkingen’ zijn bijvoorbeeld de *ontroering* na het zien van een duif of het feit dat ‘boeren in bed, liggend naast boerinnen zich / van / werkhanden bewust’ zijn. Zo is een landschapje ‘ogenschijnlijk nietszeggend’, desondanks roept het verwachtingen op. Zo lukt het in de reeks *Tevergeefs* maar niet ongedwongen te leven, doordat ‘toch maar denken aan jou, omdat ik weet / dat het niet aan je denken, het trachten / niet aan je te denken -’ zich steeds maar opdringt en tussen ‘ik’ en een onbevangen blik op de werkelijkheid staat. Konden we maar leven als ‘Vogeltje’ in het gelijknamige gedicht: ‘'s Avonds slaapt Vogeltje in zonder te bidden, zonder te zuchten.’

De zachte maat van de omcirkeling

Dagmaat is niet alleen een term uit de bouwwereld waarmee men beoogt de afmetingen van diverse bouwelementen ondubbelzinnig vast te leggen, het is ook de titel van de in 1994 verschenen bundel van Erik Heyman. Na een motto en een ‘opmaat’ (een gedicht van Heyman zelf) bevat de bundel drie afdelingen: ‘Dagmaat’, ‘Witsteen’ en ‘Geologie’.

In het gedicht ‘Kompas’ uit de eerste afdeling is iemand, een *hij*, de richting kwijt en de *ik* komt hem te hulp wanneer die ‘hij vermoedt dat hij / de regen en de sneeuw wat heeft / gedraaid’. Achteloos wordt er nog opgemerkt: ‘Het is een kleine klus // om deze chaos uit te lijnen.’ Of dat zo'n bescheiden werkje is, de chaos bedwingen, valt nog te bezien.

In de kleine reeksjes ‘Beuken’ en ‘Het huis’ legt eerst een boom het af tegen winter en bijl, maar doet later dienst als balk tijdens de bouw en wordt zelfs de tuin al op orde gemaakt. De orde van huis en tuin (van de keuken wordt niet gerept) wordt op ‘de winter die ons uit dit huis / in aanbouw nog verjoeg’ bevochten. Er zit echter te veel winter in de reeks om bij die tuin onbekommerd aan een aards paradijs te denken, - daar doet de slotregel, ‘maar / [wij] blijven altijd hopen’, niets aan af.

De tweede afdeling, *Witsteen*, is het hart van de bundel, dat, eenmaal gelezen, door de andere gedichten omsloten wordt, maar de lezing ervan vertakt zich vervolgens tot in de andere gedichten. De middelste gedichten zijn een saluut aan Floris Hendrik die blijkens de opdracht slechts twaalf dagen geleefd heeft. Sindsdien cirkelen *hij* en *zij* rond ‘een kind / in haar dat toch niet sterven / mag en dat zij niet meer wil / verlaten.’

Het cirkelen rond de leegte wordt op schrijnende wijze opgeroepen in een gedicht dat begint met: ‘Ik heb zijn adem in mijn eigen / huid bewaard’; terwijl beiden woordloos zwijgen, eindigt het met: ‘zij heeft zijn / adem in haar eigen huid herhaald.’

Wellicht speelde ‘Portret’ (uit: *Dankzij de dingen*) van Kopland met deze passages over de hand van een overledene me parten: ‘In je hand nog de hand die vertelt / dat je er bent, tot hij zich / terugtrekt in je hand’ (I) en: ‘En de hand die vertelde dat je er was / is verdwenen in de hand die daar / ligt, en dat niet meer is’ (II), want toen ik bij Heyman las: ‘Mijn hand is niet mijn // hand meer die hem tast en troost, / maar slechts zijn wijkend vlees / rond mijn geraamte’, duurde het even voor ik inzag dat *zijn* verwijst naar de levende *ik.*

Zo dringt de lezing van een gedicht in die van een ander gedicht, gewenst of niet, zoals dat ook gebeurt bij het lezen van de derde afdeling die onder de titel *Geologie* namen van geleerden als Archimedes, Kepler, Newton en Mendel opvoert en zich daarmee lijkt af te wenden van de weifelend geweken harttoon naar het aardse en het wetenschappelijke. Maar wanneer de ‘dichter van de vrees die ons tot // zwijgen dwingt’ desalniettemin in ‘Archimedes’ schrijft:

‘Toch niet de zwaartekracht / die ons beweegt, maar het vermoeden van / verlangen naar restanten van een ziel’ dan schemert daar toch de ontstane leegte doorheen. Niet verlangen, maar het vermoeden van verlangen: leegte op leegte.

Het slot van het gedicht, ‘En onbekend // splitst zich de kiemcel later / steeds, en weer’ formuleert eigenlijk wat er in de bundel gebeurt. De chaos, die in de loop van de eerste afdeling nog in orde te veranderen leek, heeft zich met middelpuntvliedende kracht in de andere gedichten genesteld. Wij weten nu dat de rechte lijn van Newtons vallende appel ‘niet meer zal bestaan’.

In het aan Mendel gewijde gedicht wordt uitgegaan van de kennis dat onze erfelijkheid zit opgeslagen in de lettercode van het DNA-zuur, maar de ‘lettergrepen zijn / nog nauwelijks te tellen, // de klanken worden foutloos aangetast: het / alfabet verdeelt zich dreigend in de cellen’. Dat lijkt op eerste gezicht misschien op Achterbergs ‘De levenskracht die gij eenmaal bezat / verdeelt zich nu over het abc’ (uit: *Code*), Achterbergs vervolg klinkt echter optimistisch: ‘Ik combineer er sleutelwoorden mee / en open naar uw dood het zware slot’, waar Heyman lijkt te beseffen dat de dichter niet, zoals in Achterbergs sonnet, de schermutseling op dood en leven, volhoudt ‘totdat de deur eindelijk open gaat’. Heyman is, getuige de steeds herhaalde beginregel van de laatste afdeling (‘In haar gebarentaal boots ik haar na’), niet minder obsessief dan Achterberg, alleen is hij reëler ‘Wat ik herhaal is / dit: de zachte maat van de / omcirkeling’. Alles wat woorden, gedichten kunnen doen is het weerloze en onmeetbare omcirkelen en van ‘huid en weefselsporen dromen’, zoals het in ‘Spoor’ te lezen staat. Tegenover al dit weten stelt de bundel in een motto ontleend aan Marcel Möring een wet: ‘de herinnering is een groot verlangen’.

Quote
Josje Kraamer

Propria cures

Ben je ooit redactielid geweest van het Amsterdamse studentenweekblad Propria Cures, dan kun je het in de literatuur verder wel schudden. Hooguit schop je het tot cabaretier (Erik van Muiswinkel), columnist (Theodor Holman), of word je staatssecretaris (Aad Nuis). Tenminste, dit leek tot voor zeer kort nog een gulden regel, maar er lijkt zich een kentering te voltrekken: oud-redacteur Adriaan Jaeggi (*De tol van de roem*, Prometheus) en oud-redacteur Stijn Aerden (*Goochelaar [geen konijnen]*, Nijgh & Van Ditmar) wisten hun romandebuut bij een erkende uitgeverij onder te brengen. Beiden schreven, geheel conform de Propria Cures-doctrine, een ironisch-realistische zedenschets. Het boek van Adriaan Jaeggi speelt zich af in de muziekwereld (de hoofdpersoon voelt zich gedwongen te kiezen tussen zijn trompet en zijn vriendin), en dat van Stijn Aerden in de snelle wereld van een houten-kozijnenfabriek (kozijnen dus, en geen konijnen).

Sterke geruchten willen dat ook Marck Burema (nog zittend redacteur) een uitgever voor zijn eerste roman heeft gevonden. Hij zou contact hebben weten te leggen met uitgeverij Prometheus. Maar die stinken er, na Adriaan Jaeggi te hebben uitgegeven, niet een tweede keer in. Paul Sebes, pr-medewerker bij die uitgeverij: ‘Nee hoor, nee. Marck Burema? Ik weet van niks.’

Zestien jaar

Eind januari 1996 verschijnt bij Nijgh & Van Ditmar de roman *Aan de wilde kant*, het debuut van de zestienjarige Liesje Schreuders, dochter van oud-CPN'er en thans columnist van de Volkskrant Gijs Schreuders. Volgens het prospectus van de uitgeverij betreft het hier een ‘opvallende roman over een vader-dochter conflict’. Nog een tweetal citaten uit de aanbiedingstekst: ‘De ouders van Anna-Lena hebben nog echte idealen.’ En: ‘[...] 's middags, als Anna-Lena en haar halfbroertje uit school komen, liggen ze nog te slapen; hun bed omringd door volle asbakken en lege wijnflessen.’

Komt Gijs Schreuders, na eerst een aanvaring te hebben gehad met politicus Frits Bolkestein - die onlangs nog de CPN vergeleek met de NSB -, nu ook in conflict met zijn dochter?

‘Je moet het niet in het autobiografische trekken,’ zegt Vic van de Reijt van Nijgh & Van Ditmar.

Dan maar over een andere boeg: Is Liesje Schreuders echt zestien jaar?

Vic van de Reijt: ‘Ja, als het boek uitkomt nog net.’

Het is dus geen grap van de Zoetermeer-redactie?

‘Nee, onzin, Liesje Schreuders is een echt-bestaand zestienjarig meisje.’

Komt er nog een voorpublikatie van *Aan de wilde kant* in Zoetermeer?

‘Nee, dat gaat waarschijnlijk niet door. Op de dag dat Liesjes boek uitkomt, is het nieuwe nummer van Zoetermeer waarschijnlijk nog niet eens verschenen. Dan kan het dus hooguit nog een napublikatie worden.’

Hoe komt Nijgh & Van Ditmar eigenlijk aan dit talent?

Vic van de Reijt: ‘Via haar vader.’

Juist voordat ik de telefoon wil neerleggen, schiet me nog iets te binnen. Ik vraag aan Vic: Nog iets heel anders, ga jíj Marck Burema uitgeven?

Vic van de Reijt, die overigens zélf ooit redacteur van Propria Cures is geweest, verzekert me: ‘Nee hoor. Hij moet eerst maar eens netjes zijn PC-redacteurschap afmaken.’

[Nummer 233]

Voorwoord

Het schaakspel: ‘koning der spelen en spel der koningen’ en in de loop van de geschiedenis een bron van inspiratie voor literatuur en beeldende kunst. In de literatuur van de Middeleeuwen en de Renaissance lag de nadruk op de metaforiek van het schaakspel, zoals blijkt uit de Arthur-epiek en het werk van Rabelais: de stukken in het spel en hun onderlinge hiërarchische verhouding waren uitermate geschikt om te dienen als een spiegel van de maatschappelijke structuur en als didactisch of moralistisch voorbeeld. Maar de loop van het spel en de beweging van de verschillende stukken konden ook in een literaire verhaallijn worden vertaald of voorbeelden leveren voor een speels dichtschema, zoals blijkt uit de verschillende schaakbordgedichten van de Rederijkers. Opvallend is dat beide tendenzen ook in de twintigste eeuw nog aan te wijzen zijn: terwijl een auteur als Raymond Roussel zich geïnspireerd ziet door de logische formules die het schaakspel besturen, speelt Samuel Beckett vooral met de allegorische kracht die in het spel ligt besloten.

Taal en beeld zijn, sinds het spel vanuit Perzië en de Arabische wereld West-Europa bereikte, door het schaakspel gedurig beïnvloed en dit nummer van BZZLLETIN levert daarvan een aantal representatieve voorbeelden.

Paul Verhuyck

Schaken in de Franse literatuur van de Middeleeuwen

> *Deze wereld is als een schaakbord, met witte en zwarte velden, vanwege de dubbele staat van leven en dood, genade en schuld.*
> Moralitas de Scaccario, *13e eeuw*

Zelf schaak ik niet, ik dam liever. Edgar Allen Poe, waarschijnlijk om eens lekker dwars te zijn, schreef in *The Rue Morgue* dat hij het damspel intelligenter vond, omdat elk stuk eenzelfde zet moet doen, hetgeen volgens hem de strategie abstracter, conceptueler en minder anekdotisch maakt, ook al omdat er bij het dammen slagdwang bestaat, terwijl het schaken zich in de eerste plaats onderscheidt door slagkeuze. De slagkeuze vergroot weliswaar de mogelijkheden, maar brengt ook meer verhaal en gekronkel in de zuivere, wiskundige analyse en verwart variatie met diepgang. Ik weet niet of Poe gelijk heeft met zijn bewijsvoering vol zwarte humor - *se non è vero è ben trovato* -, maar het heeft de charme van het minderheidsargument, want het is zonder meer duidelijk dat de overgrote meerderheid het schaakspel hoger inschat.

Dat prestige heeft ten dele te maken, meen ik, met de respectabelere ouderdom van het schaakspel. In de middeleeuws Franse teksten spelen de ridders vaak *as tables et as eschés*, een tafelspel en het schaakspel. Dat tafelspel (letterlijk: een spel waar een bord bij nodig is) is een algemene en daardoor wat mysterieuze term, maar de meesten menen dat het hier om het triktrakspel (*jeu de jacquet*, *backgammon*) gaat. De Oudgermaanse goden in de Edda speelden al triktrak, terwijl het damspel, dat oorspronkelijk op een schaakbord werd uitgevoerd, aanzienlijk jonger is: de eerste verwijzingen dateren van rond 1500. Het begrip ‘dames’ in het damspel (*jeu de dames*, *ludus dominarum*) is ongetwijfeld afgeleid van de dame of koningin uit het schaakspel. Basiswerken over de schaak- en damgeschiedenis zijn de studies van Murray en Eales.

Ontstaan

Toch ben ik, zoals velen, gefascineerd door het schaakspel, ‘koning van de spelen en spel van de koningen’. Het is niet alleen een soort meditatie-mandala over leven en dood, over de wereldorde en het menselijk noodlot; het is ook een schitterende serie archeologische objecten: borden met prachtig inlegwerk en vooral de artistieke variatie die elke maker in de figuren kan aanbrengen (en in verhouding waarmee het damspel esthetisch wat schriel en theoretisch overkomt). En dan die inderdaad zeer respectabele ouderdom: hoewel het hier niet de plaats is om de historiek van het spel te geven, moge ik er toch aan herinneren dat het oorspronkelijk een Indiaas krijgsspel is, dat rond 600 voor het eerst vermeld wordt. Het Sanskriet *chaturanga* (viervoudig), van *chatur* (vier), verwijst oorspronkelijk naar de vier onderdelen van het Indiase leger: de wagens (die later de Torens worden), de olifanten, de cavalerie en de infanterie. Deze cohorten werden op hun beurt in verband gebracht met de vier elementen, vuur aarde, lucht en water. Er is trouwens een Indiase variant van het spel, met vier legers én met dobbelstenen.

Europa

Het spel waaiert uit naar oost en west. In het oosten ontstaan het Chinese *Shang-kie* of *Olifantenspel*, dat ook een Koreaanse variant heeft, en het Japanse *Shogi* of *Spel der Generaals.* Via Perzië komt het in de Arabische wereld, waar een aantal latere schrijvers beweert dat Adam al schaak speelde om zich te troosten na de dood van Abel. Via de Islam bereikt het schaakspel Spanje en Italië en, nog vóór het jaar 1000, West-Europa. Ons woord *schaak* (Latijn *scaccus*) gaat terug op het Arabisch-Perzische *sjah* (koning). De eerste Europese allusie vindt men in het kleine gedicht, *Versus de Scachis*, van net vóór het jaar 1000, bewaard in twee manuscripten in het klooster van Einsiedeln, Zwitserland: de zogenaamde ‘Einsiedeln Verzen’. En in

het Latijnse epos *Ruodlieb*, rond 1030-1050, wordt er al geschaakt voor geld.

Dat het spel in West-Europa meteen een groot succes kent en vanaf 1100 tot de reguliere kennis van de Europese adel behoort, blijkt uit de literaire toespelingen in de Franse *chansons de geste* (heldenepossen, jeesten). In 1180 vinden we al een belangrijk hoofdstuk *De scaccis* in *De naturis rerum* van Alexander Neckam, een Brit die toen in Parijs studeerde en doceerde. Hij waarschuwt tegen het ijdele, frivole schaakspel en noemt als uitvinder Ulysses.

De zogeheten 'Echecs de Charlemagne' (de schaakstukken van Karel de Grote), ontdekt in de zeventiende eeuw, zijn uiteraard een anachronisme om de zestien archeologische stukken aan te duiden, die in werkelijkheid uit de twaalfde eeuw stammen en nu in de Bibliothèque Nationale te Parijs bewaard worden. Een ander fraai spel werd in 1831 gevonden op het eiland Lewis (Hebriden): van die achtenzeventig stukken in walrus-ivoor, uit het midden van de twaalfde eeuw, worden er zevenenzestig bewaard te Londen, in het British Museum en elf in het Museum voor Oudheden in Schotland. In Londen kan men replica's kopen van deze prachtige stukken, die waarschijnlijk van Scandinavische oorsprong zijn.

De kroniekschrijver Joinville, in zijn *Vie de saint Louis*, vertelt dat de leider van de Syrische Hasjisjins, 'De Oude van de Berg', aan de heilige Lodewijk een kristallen schaakspel stuurde (waarop de devote Lodewijk IX weigerde te spelen!).

Spelregels

In de middeleeuwse literatuur van Frankrijk speelt het schaakspel vaak een rol. Er zijn zovele voorbeelden van zetten en van de functie van het schaakspel te geven dat het onmogelijk is hier alles te behandelen: Murray bijvoorbeeld somt honderdvijftig allusies op uit de twaalfde en dertiende eeuw. Een hopelijk representieve keuze moge dus volstaan.

Gebruik van het schaakbord... (afb: Bibliothèque de l'Arsenal, Parijs, 15e eeuw)

Alvorens enkele voorbeelden uit de narratieve literatuur te behandelen, moet ik eerst wijzen op enkele belangrijke didactische traktaten over het schaakspel uit middeleeuws Frankrijk. Het basiswerk is ongetwijfeld het vroeg-veertiende eeuwse *Ludus Scaccorum* van de Noord-Italiaanse dominicaan, Jacobus de Cessolis, bewaard in zo'n tweehonderd handschriften en vertaald in verschillende Europese talen, waaronder drie keer in het middeleeuws Frans. De voornaamste Franse vertaling is die van Jacques de Vignai, *Le Livre des Echecs moralisés*, van rond 1340 en bewaard in niet minder dan vierenveertig 'aristocratische' manuscripten. Zoals de Franse titel al aangeeft, werd het schaakspel niet alleen concreet beschreven, met de stukken en de spelregels, maar ook 'gemoraliseerd', wat wil zeggen dat men, overeenkomstig de traditie van de middeleeuwse didactische betogen, veel aandacht besteedt aan de allegorische waarde van het spel. De stukken worden dan gezien als een standenspiegel of *Livre des états du monde.* Het

werk in kwestie bestaat uit vier delen: het eerste boek behandelt de geschiedenis en voert het schaakspel terug op een legendarische Oosterse filosoof, Xerxes of Philometor, die geleefd zou hebben kort na Nebukadnezar. De boeken II en III zijn gewijd aan de allegorische interpretatie van de stukken, die de lezer moeten helpen een beter beeld te krijgen van de maatschappij waarin hij leeft; het vierde boek bevat de spelregels.

Wat de toenmalige spelregels betreft, vallen twee belangrijke verschillen op met het huidige schaakspel. De *fierge* en de *aufin*, twee arabismen. De *fierge*, van het Arabisch *firz* (*vizier* of *wijze man*), zal later de koningin worden, via de lectuur *vierge.* Maar de *fierge* was traag en beperkt in zijn bewegingsvrijheid (alleen diagonaal en slechts één vakje tegelijk), waardoor het spel soms eindeloos kon duren: vandaar de moderne koningin, die pas sinds het einde van de vijftiende eeuw zo machtig en mobiel is. En dan de *aufin* of *alfin*, van het Arabisch voor *olifant*: het stuk werd in de loop der tijden zowel *oude wijze* als *bisschop* en *zot* genoemd (omdat de slagtanden van de olifant verward werden met de tweehoornige bisschopsmijter en de zotskap!). Nu is het de loper geworden - in het Engels nog steeds *bishop* en in het Frans *fou* -, maar de moderne loper mag zich vrij op de diagonaal verplaatsen, terwijl de *aufin* per beurt slechts over twee vakken (diagonaal) verzet mocht worden. De twee oude stukken worden samen genoemd in een interessante passage uit de twaalfde-eeuwse *Roman d'Alexandre*, waarin een Griekse ridder tegen Baudrains speelt:

> Li cevalier de Gresse, qui se voloit haster
> Le paon de la fierge a fait avant aler...
> Li Baudrains traist sa fierge por son paon sauver,
> E cele son aufin, qui cuida conquester
> La firge ou le paon ou faire reculer.

(De Griekse ridder had haast: hij zette de pion van de Fierge (= die voor de Koningin staat) naar voren... Baudrains zet zijn Fierge terug om zijn pion te redden en daardoor zijn Aufin, want hij dacht de Fierge of de pion (= van de tegenpartij) te veroveren of te doen wijken.)

Literatuur

Tot dusver de techniek van het spel, vooral interessant voor de archeologie van het schaken. Het gebruik van verwijzingen in de literaire teksten is een heel ander verhaal. Daar immers moet men rekening houden met de narratieve strategie en het receptiekader waarbinnen de verwijzing naar het schaakspel functioneert.

De eerste allusie vindt men in het *Chanson de Roland*, waarschijnlijk van zeer kort na 1100:

> Sur palies blancs siedent cil cevaler,
> As tables juent pur els esbaneier,
> E as eschecs li plus saive e li veill,
> E escremissent cil bacheler leger.
> [vv. 110-113]

(De ridders zitten op witte spreien en spelen een tafelspel (= waarschijnlijk triktrak) om zich te vermaken. De oudere en wijzere ridders spelen schaak en de jonge sportievelingen houden meer van schermen)

Een passage die duidelijk aantoont dat het nog maar net in Europa geïntroduceerde schaakspel hoger werd aangeschreven dan triktrak, om van het zwaardvechten maar te zwijgen. Typisch daarbij zijn ook de anachronismen die in de twaalfde-eeuwse verhalen zo vaak voorkomen: men zou al geschaakt hebben in de tijd van de Trojaanse oorlog, alsook aan de hoven van Alexander de Grote, Karel de Grote en koning Arthur!

Doordat er in de middeleeuwen ook stukken een niet-militaire naam hadden gekregen, zoals de Koningin en de Bisschop, kon het schaakspel ook gebruikt worden als een symbool om de middeleeuwse maatschappij in miniatuur uit te beelden. In *Li Jus des Esqués*, een kort gedicht van het einde van de dertiende eeuw, vergelijkt Engreban d'Arras, in navolging van de *Moralitas de Scaccario* en de *Gesta Romanorum*, het schaakspel met het menselijk leven: de ene is koning, de andere gewone pion, maar ten slotte worden alle stukken zonder onderscheid weer in de zak gestopt waar ze uitkwamen. En dan vallen de zwaardere nobele stukken zelfs lager dan de pionnen!

De bijna feeërieke symboliek van het schaakspel in de twaalfde en dertiende eeuw moge blijken uit de volgende voorbeelden. In het anonieme verhaal *Le Lai de Guingamor* wordt de Keltische held Guingamor voorgesteld als hij bij een raam aan het schaken is (ook in Welshe en Ierse teksten spelen de Keltische helden graag schaak). Tijdens het spel flonkert de zon zo mooi in zijn haar dat de koningin verliefd op hem wordt:

> Contre une fenestre seoit,
> .I. rai de soleil li venoit
> el vis, que tout l'enluminoit
> e bone color li donnoit
> [vv. 47-50]

(Hij zat bij een venster; een zonnestraal die op zijn gezicht viel, overspoelde hem met licht en gaf hem een schitterende kleur)

Later zal de jacht op het Witte Everzwijn de held Guingamor naar de fee voeren. In *Erec et Enide* van Chrétien de Troyes (twaalfde eeuw), in de *Continuation Perceval* van Wauchier de Denain en in de *Didot-Perceval* komt ook een schaakspel voor, eveneens gevolgd door een jacht op het Witte Hert. De jacht op het Witte Beest (Hert of Zwijn) is in heel veel teksten een prelude tot de ontmoeting met de fee c.q. de feeërieke geliefde (o.a. ook in het *Lai de Guigemar* van Marie de France). Deze verhaalsequentie toont de magie die van het schaakspel uitging: van het schaakspel via het Witte Beest naar de fee. In de feeërieke jeeste *Huon de Bordeaux* moet de held schaak spelen met de dochter van de emir: als hij wint, mag hij een nacht met haar slapen; als hij verliest, wordt hij onthoofd. Huon wint, maar hoofs als hij is, laat hij het daar bij. Sommigen denken dat deze passage al een parodistische waarde heeft. En in *Cligès*, van Chrétien de Troyes, wanneer Alexandre trouwt met Soredamor is hij blij

> De ce que s'amie fu fierce
> De l'eschaquier don il fu rois
> [vv. 2334-35]

(dat zijn vriendin de koningin is van het schaakbord waarvan hij de koning is)

In één van de *Miracles de Notre Dame* van Gautier de Coincy, begin dertiende eeuw, speelt God schaak tegen de duivel en wint dankzij zijn Koningin, die voor de Maagd Maria staat! En zoals in *Het zevende zegel* van Ingmar Bergman de ridder schaak zal spelen tegen de dood, zo speelde in de vijftiende eeuw Charles d'Orléans schaak tegen de Liefde:

> J'ay aux eschés joué devant Amours.

Twee spelen die men niet kan winnen.

Liefde

Deze voorbeelden suggereren al dat er aan de middeleeuwse verwachtingshorizon een betekenis-as kon lopen tussen schaken en liefde. Dit verband wordt consequent uitgewerkt in *Le Livre des Echecs amoureux*, een groot anoniem leerdicht van rond 1370, zeer beïnvloed door de allegorese van de *Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris; daarin wordt het liefdeskrijgsspel tussen de minnaar en zijn Dame als een partij schaak beschreven. Elk stuk symboliseert een hoedanigheid of een gedrag op het gebied van de liefde. Het militaire spel is een *ars amandi* geworden, een hoofs spel, dat eindigt als de jongeman schaakmat staat. Die verglijding van 'leger' naar 'liefde' zit er al eerder in en is ook tekenend voor de overgang van epos naar roman. Op basis van de *Echecs amoureux* schreef de hofarts Evrart de Conty rond 1400 een didactisch-allegorische commentaar in proza: *Le Livre des Echecs amoureux moralisés.* Hij brengt de schaaksymbolen in verband met allerlei mythen en cosmografieën. Het liefdesschaakspel vereist twee hoogwaardige tegenstrevers, die zich onderwerpen aan een complex van rituele liefdesregels. Evrart beschrijft een echt spel met echte zetten, die alle een betekenis krijgen in het liefdessteekspel, totdat de pientere dame de verstrooide, defensieve en onhandige minnaar schaakmat zet. 'Want het schaakspel is het mooiste, het meest wonderbaarlijke spel ter wereld en biedt de meeste affiniteiten met de liefde.'

En er is niet alleen het verband tussen schaken en liefde, maar ook veel concreter, het verband tussen schaken en seksualiteit. In een scabreus Occitaans

gedicht uit de dertiende eeuw zegt Bernart d'Auriac dat hij met zijn Dame schaak wil spelen, zonder dat er iemand bij is: in dat subtiele spel zou hij willen dat zij wint, zodat hijzelf op het eind van het liefdesspel uitgeput en schaakmat zou achterblijven! De lichamelijke wellust bestaat in onderwerping aan de vrouw, overeenkomstig de ideologie van de liefdesdienst uit de hoofse liefde.

Maatschappij

Naast de narratieve functie speelt er natuurlijk ook een historisch-sociologische connotatie: als we de literatuur mogen geloven, wordt het schaakspel bedreven in de hoofse ridderwereld (pas vanaf de veertiende eeuw wordt het ook in andere maatschappelijke klassen gespeeld, ondanks een aantal verbodsbepalingen, die alleen maar de grote populariteit van het spel bewijzen). Schaken maakte deel uit van de mondaine ridderopvoeding, als metafoor voor de andere *war games* die de edelen als sport bedreven. Geen wonder dus dat het schaakspel zo vaak voorkomt in de *chansons de geste*, waar het menigmaal dient als vertrekpunt voor eindeloze militaire conflicten. Soms, als koningen er op het slagveld niet uitkomen, vechten ze hun geschil uit aan het schaakbord, waarbij trouwens het valsspelen niet wordt geschuwd! Maar de militaire beeldspraak wordt wellicht het meest pregnant uitgewerkt door Jean de Meun in zijn *Roman de la Rose* (rond 1270), waar de strijd om Sicilië in een lang uitgesponnen metafoor (vv. 6648-6722) wordt beschreven met de termen van het schaakspel (waarvan de uitvinding deze keer wordt toegeschreven aan een hellenistische heerser, Attalus Asiaticus, aan wie een middeleeuwse traditie ook de uitvinding van de wiskunde toeschreef).

Ook de hoogstgeplaatste edele jonkvrouwen leren schaken. Bij Marie de France, in het *Lai d'Eliduc*, twaalfde eeuw, leest men

> As eschés cumence a juer
> un chevalier d'ultre mer
> de l'altre part de l'eschekier,
>
> ki deveit sa fille enseignier.
> [vv. 485-58]

((De koning) begint schaak te spelen met een ridder van overzee aan de andere kant van het schaakbord, die het (= schaakspel) aan zijn dochter moest leren)

[Ook hier volgt trouwens een liefdesscène op een schaakepisode.]

Beschaving en geweld

... en misbruik van het schaakbord. (gravure uit: 'Les Quatre Fils Aymon', Lyon, 15e eeuw)

Het schaakspel, zoals ook al bleek in het *Chanson de Roland*, duidt op beschaving. Spel is beschaving, zoals Huizinga heeft aangetoond, want het betekent reductie tot het symbolische. Jacobus de Cessolis zei al dat de filosoof Xerxes het spel uitvond om Evilmerodach, de koning van Babylon (zoon van Nebukadnezar), mores en manieren bij te brengen en zijn gewelddadigheid in te tomen, want deze wrede vorst had zijn vader in driehonderd stukken gesneden en aan de gieren gevoerd. De moraal van Jacobus de Cessolis is dat zelfs de koning afhankelijk is van al de anderen: zonder de anderen is hij hulpeloos. Zonder beschaving geen spel: dat blijkt *a contrario* uit het onbeschaafde gebruik dat men wel eens durfde te maken van het schaakbord. Wie de stukken omver gooit of met het bord woest om zich heen slaat, kan niet tegen zijn verlies, is onsportief, onhoffelijk en plaatst zich daardoor automatisch buiten het spel, dat afspraak, ritu-

eel en conventie in een gesloten wereld betekent en ook een feestelijk gat in de tijd, een tussen haakjes zetten van de andere wetten uit de gewone wereld. Dergelijke afkeurenswaardige praktijken kwamen kennelijk nog al eens voor. In een ander *chanson de geste*, dat van *Aiol*, eveneens uit de twaalfde eeuw, geeft de vader zijn zoon de raad het schaakspel te mijden, omdat het een bekende bron van herrie en ruzie is. In *Les Voeux du Paon* (1312) van Jacques de Longuyon laat Cassamus twee jonge mensen schaak spelen - de jongen heet alweer Baudrains -, maar er wordt niet gezegd wie wint, want voor het zover is, gooit Cassamus brutaal een kussen op het schaakbord, zeggend 'jullie zijn alletwee schaakmat'. In *Perceval ou le Conte du Graal* van Chrétien de Troyes worden Gauvain (= Walewein) en een meisje op een torentrap aangevallen door het gepeupel. Walewein vindt geen schild om zich af te schermen en gebruikt dan maar het schaakbord.

> Lors versa les eschas a terre,
> D'yvoire furent, .II. tanz gros
> Que autre eschas et de dur os.
> [vv.5822-24]

(Hij gooide de schaakstukken op de grond; zij waren wel twee keer zo groot als gebruikelijk en van heel hard ivoor)

Het dappere meisje helpt Walewein in de strijd door de dorpers met de enorme schaakstukken te bestoken:

> La damoisele les eschas
> Qui jurent sor le pavement
> Lor ruie molt iriement
> [vv. 5926-28]

(De furieuze jonkvrouw bestookt hen met de schaakstukken die op de vloer lagen)

Een gelijkaardig onsportief gedrag komt voor in de hogervermelde *Continuation Perceval* van Wauchier en de *Didot-Perceval*, alsook in de *Perlesvaus*, maar daar schaakt de held (twee maal Perceval, in de laatste tekst Walewein) tegen een magisch schaakbord dat zelf de tegenzetten doet, dus een beetje zoals de schaakcomputer van nu. De stukken zijn van ivoor en goud. De held kiest de ivoren stukken. De mechanische tegenstrever speelt met de gouden. Wanneer de held drie maal schaakmat is gezet, krijgt hij er genoeg van en wil hij de stukken door het venster in de rivier werpen. Gelukkig komt een juffrouw hem daarvan weerhouden, zeggend dat het uiterst onbehoorlijk is schaakstukken in het water te gooien!

Comment berthelot donna vng
souffliet a regnault en Jouant
aux eschez.
Commẽt regnault occist berthe
lot le nepueu du roy charlemai-
gne dung eschequier

Berthelot geeft Regnault een oorveeg, waarop deze laatste Berthelot met een gouden schaakbord uitschakelt. (gravure uit: ‘Les Quatre Fils Aymon’ 1480-1485)

Maar het kan altijd erger. In de jeeste *Galien le Restoré* wordt de held door zijn oom Thibert, die niet tegen zijn verlies kan, met een schaakbord tot bloedens toe geslagen. In *La Chevalier Ogier* wordt de winnende Bauduinet door de verliezende Carlot doodgeslagen met het schaakbord, hetgeen aanleiding zal geven tot een epische oorlog. En het meest beroemd - ook in de iconografie - is wel de passage uit de Vier Heemskinderen (*Les Quatre Fils Aymon*), waarin Reinout van Montalbaen (Renaud de Montauban) tegen Berthelot speelt. Reinout is er met zijn gedachten niet bij en doet domme zetten, hetgeen Berthelot interpreteert

als boos opzet om hem voor de gek te houden. Berthelot beledigt Reinout en slaat hem in het gezicht. Reinout verliest zijn zelfbeheersing, grijpt het zware gouden schaakbord en slaat er Berthelot mee dood, ‘zodat zijn ogen uit hun kassen schieten en zijn schedel splijt’. Ook buiten de literatuur, in ‘echte’ archiefstukken, wordt melding gemaakt van ruzies die uit het schaakspel voortkomen.

Het is misschien geen mooi beeld om mee af te sluiten, althans niet op het eerste gezicht. Op het tweede gezicht komt het aardig overeen met de extreem gefixeerde, hiëratische intensiteit waarmee de grootmeesters spelen: een knetterende breinstorm, cybernetische hersenschakelingen in het schedelveld, bijna een ceremoniële *big bang* die symbolische wereldordening inluidt. Schaken, zei Gari Kasparov, is de wreedste sport ter wereld.

Literatuur

R. Alleau (dir.), *Dictionnaire des Jeux.* Parijs, Henri Veyrier, 1964.

M.R. Blakeslee, ‘Lo dous jocx sotils: La partie d'échecs amoureuse dans la poésie des troubadours’. In: *Cahiers de civilisation médiévale* 28 (1985), pp. 213-222.

R. Caillois, *Les jeux et les hommes.* Parijs, Gallimard, 1958.

P. Carnac, *La Symbolique des Echecs, Les Secrets du Jeu des Rois*. Parijs, Henri Veyrier, 1985.

J. Dextreit & N. Engel, *Jeux d'Echecs et sciences humaines.* Parijs, Payot, 1981.

R. Eales, *Chess. The History of a Game.* London, Batsford, 1985.

J. Huizinga, *Homo Ludens. Proeve ener bepaling van het spelelement der cultuur.* Groningen, Wolters-Noordhoff, 1985 [1938].

P. Jonin, ‘La partie d'échecs dans l'épopée médiévale’. In: *Mélanges... offerts à Jean Frappier*, 2 dln., Genève: Droz, 1970: dl. I, pp. 483-497.

F. Lecoy (ed.), ‘Le Jeu des Echecs d'Engreban d'Arras’. In: *Le Moyen Français* 12 (1983) pp. 37-42 (eerst verschenen in: *Mélanges E. Hoepffner* 1949, pp. 307-312)

A.M. Legaré, F. Guichard Tesson & B. Roy, *Le livre des Echecs amoureux.* Parijs, Chêne, 1991.

J.M. Mehl, *Les jeux au royaume de France du XIIIe au début du XVIe siècle.* Parijs, Fayard, 1990.

H.J.R. Murray, *History of Chess.* Oxford, Clarendon, 1913.

H.J.R. Murray, *History of Board-Games other than Chess.* Oxford, Clarendon, 1952.

Hans Westgeest
Dichterlijk spel op het schaakbord
Over de schaakbordgedichten uit de 15de tot en met de 17de eeuw

Uit de Franse en Nederlandse literatuur van de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw kennen we een aantal schaakbordgedichten, door sommigen als het toppunt van knutselarij verfoeid, maar met meer recht te zien als fraaie voorbeelden van ingenieus vakmanschap uit een tijd waarin vormprincipes in de lyriek een belangrijke rol speelden. Maar hoe moeten ze eigenlijk worden gelezen?

Het vroegste voorbeeld van een schaakbordgedicht in onze literatuur is dat van Anthonis de Roovere (ca. 1430-1482)[1], de al tijdens zijn leven, maar ook nog lang daarna gevierde Brugse rederijker. Zijn *Rethoricale Wercken* werden door zijn latere stadgenoot, Eduard de Dene, bijeengebracht en in 1562, tachtig jaar na 's dichters dood, in Antwerpen door Jan van Ghelen gedrukt. Het overgebleven deel van zijn oeuvre bestaat naast een (deel van een) kroniek en een toneelspel, uit lyriek, waarvan een groot deel religieus geïnspireerd is. Eén van zijn talrijke lofdichten op Maria heeft De Dene de titel meegegeven 'Roovers schaeckspel ten love van Maria'[2]. Het wordt gevormd door tweeëndertig regels, die elk bestaan uit twee delen, meestal prijzende benamingen voor de Moeder Gods en tot haar gerichte aanroepingen. Het begint als volgt:

> O Roose roodt // Maria claer
> Gods liefste ghenoodt // Moeder eerbaer
> Edelste maecht // hoochst alleene (enzovoort)

Het gedicht van De Roovere is onmiskenbaar gedacht om in een schaakbordfiguur ingevuld te worden: als men de vierenzestig korte, grotendeels syntactisch en semantisch afgeronde teksteenheden in de vakjes van de acht horizontale banen van een schaakbord uitzet, verschijnt achtmaal horizontaal, achtmaal vertikaal en tweemaal diagonaal eenzelfde rijmschema: *a b a b c d c d.* Als we nu aannemen dat we hiermee ook de bedoelde leeswijzen gevonden hebben, moeten we echter vaststellen dat het gedicht niet echt geslaagd kan worden genoemd: doordat er een aantal vakjes zijn die noodzakelijk een aanvulling behoeven (zoals 'dijns ghelijcke', 'inde cantijcke'), blijken de 3de, 4de, 6de en 8ste vertikalen en de diagonalen gedichten van een twijfelachtige kwaliteit op te leveren. Nadat hieronder enige schaakborden de revue gepasseerd zullen zijn, zal ik laten zien dat we hier echter toch met een ingenieus geconstrueerd gedicht te maken hebben.

O Roose roodt	Maria claer	Gods liefste ghenoodt	Moeder eerbaer	Edelste maecht	hoochst alleene	Rijcxste verdraecht	weest gheneene
Vol der eodtmoet	schoonste schoone	Soetst gheen soe soet	best in loone	Spieghel der doecht	Reynste vrauwe	Suyverste loecht	vol van dauwe
Die talot ontsloot	der hellen vaer	Voer tyrysants stoot	coempt ons het naer	Ons druck verloecht	weertste reyne	Lof boom ghy draecht	o boete van weyne
Princerse goet	hoochste troone	Ghy draecht den hoedt	der croonen croone	Ons doch bewaecht	vry voor rouwe	Diet al verhuecht	vaste trauwe
Trooneresse	precieus vat	Keyserinne	der hoochster stadt	Bruydt van crachte	inde eastijcke	Godt noydt wrachte	dijns ghelijcke
Licht der lichten	schijn ende claerheydt	Ihesen ghesichten	tavyandts naerheyt	Lof Jessens rijs	Gods liefste ghetal	Sulck lof noch prijs	grondt, berch noch dal
Gods gedinne	liefleljck pot	Weerde minne	lof goddelijck schadt	Suyver ghedachte	claeyst soot blijcke	Wien Godt achte	In hemelrijcke
Vol minnen achichten	Tsondaers swaerheyt	Cundy swichten	lof der waerheydt	Lof gheen soe wijs	lof groot ghetal	Lof paradijs	lof bouen al

Het ‘schaeckspel’ zoals De Roovere het blijkbaar heeft bedoeld.

Rederijkers en rhétoriqueurs

De Roovere, die door De Dene een ‘vry metselaer van zijnen ambachte’ wordt genoemd, behoorde tot de rederijkers. Met deze laat-zestiende-eeuwse naam bedoelen we gewoonlijk personen afkomstig uit verschillende lagen van de bevolking (ook wel geestelijken), die de ‘edele const van rhetoriken’ een warm hart toedroegen en in hun stad lid waren van een zogenaamde ‘camere van rhetoriken’[3]. Binnen deze rederijkerskamer maakten zij kennis met elkaars werk en probeerden zij elkaar ongetwijfeld naar de kroon te steken. Rederijkerskamers, die georganiseerd waren als de middeleeuwse gilden, speelden met name een belangrijke rol bij feestelijke evenementen die zich van tijd tot tijd in de stad voordeden, zoals blijde inkomsten, processies en ommegangen, schuttersfeesten en vastenavondvieringen. Zij luisterden de festiviteiten op met hun ‘togen’ (voorstellingen met bijbelse, mythologische of allegorische figuren), toneelspelen, liederen en gedichten, en ook vervulden zij wel een taak bij de organisatie van de feestelijkheden, bij de ‘aankleding’ van de stad, de oprichting van stellages enzovoort. Onderling werden tussen de kamers litteraire wedstrijden, landjuwelen of refreinfeesten georganiseerd.

In de Noordfranse steden vinden we in deze tijd de *Chambres de Rhétorique* of *puys* (letterlijk: *podium*), de zuidelijke pendanten van onze kamers. Hoe frequent de kontakten tussen deze in twee verschillende talen dichtende gezelschappen waren en hoe groot de wederzijdse beïnvloeding daardoor is geweest, is moeilijk precies vast te stellen. Zeker van belang en in een enkel geval goed aantoonbaar is de invloed die rederijkers ondergingen van een aantal Frans-Bourgondische *rhétoriqueurs*, dichters die - vaak als secretaris, geschiedschrijver of geestelijke - verbonden waren aan een bepaald hof, bijvoorbeeld dat van de hertogen van Bretagne (Jean Meschinot) of van Bourbon (Jean en François Robertet), of dat van de Franse koning (onder andere André de la Vigne en Jean Bouchet). Vooral belangrijk was het hof van de Bourgondische hertogen, waarmee beroemde dichters gelieerd waren als George Chatellain, Jean Molinet, die er de officiële kroniekschrijvers waren, Jean Lemaire de Belges en Olivier de la Marche.

Sommige rhétoriqueurs schreven een zgn. *art de rhétorique*, een theoretische uiteenzetting waarin zij de basis van hun kunst, door hen gehanteerde vormtechnieken en rijmschema's bespraken, deze met voorbeelden illustreerden en ook wel lijsten van rijmwoorden gaven. Van de ‘codificator’ van de kunst van de rederijkers, de Oudenaardse dichter Matthijs de Castelein is vastgesteld dat hij zijn *Const van Rhetoriken* voor een belangrijk deel heeft gebaseerd op de *Art de rhétorique* van Jean Molinet[4].

	Oroyson pour quorespondre au canon dessus prealegué				
LVI	**V**I**e**R**G**e singuliere,	**V**aisseau de bonté,	**P**urificque huysiere,	**C**oncord redoubté,	
	Odorant que baime,	**V**irtueuse ancelle,	**R**edolente palme,	**R**ealle pucelle,	
	Saige chanseeliere,	**E**ntiere beaulté,	**O**rganne sommiere,	**J**uste resulté,	
	Adjuvant a l'ame,	**N**oble jovencelle,	**N**ompareille dame,	**S**uperbelle celle,	
	Navire fertille,	**E**ngin favorable,	**O**rtolaine utille,	**T**arge incomparable,	
	Chasteau tres entier,	**F**erme consistoire,	**B**ericle, sentier,	**U**Mbre laudatoire,	
	Triumphante fille	**R**Epos perdurable	**I**nstance gentille,	**EXORant** affable	
	Au roy droitturier,	**D'A**cord nous imploire.	**S**alut ottroyer,	**A**u regne de gloire.	
	Amen.				

Het eerste Franse schaakbord of *échiquier* dat ik heb aangetroffen, dateert waarschijnlijk van kort na 1500 en maakt deel uit van één van de drie hagiografische gedichten die we kennen van Destrées, een karthuizermonnik en dichter uit de tijd van Margaretha van Oostenrijk, leerling van Jean Molinet en vriend van Jean Lemaire de Belges. De laatste strofe van de *Vie de sainte Wenefrede*[5], die bestaat uit zesenvijftig strofen van zeer uiteenlopende, soms zeer kunstige vormen, heeft de vorm van de helft van een schaakbord. De vier vertikale kolommen van acht vakjes zijn ook hier weer gevuld met prijzende benamingen, nu voor de heilige Wenefreda (martelares uit het zevende-eeuwse Wales), zoals 'Instance gentille' (lieve beschermster), 'Virtueuse ancelle' (deugdzame maagd), terwijl er vertikaal bovendien een acrostichon in is verwerkt: 'Virgo sancta Wenefreda, pro nobis Christum exora'. In de voorgaande strofe richt de dichter zich als volgt tot de lezer:

> U die deze tekst van boven naar beneden wilt lezen en hem goed wilt uitleggen, U zult al lezend, door een in goede maat gesteld metrum (? 'par mettre mesuree') een gebed kunnen zien, dat in een dubbele opeenvolging in het hier volgende schaakbord geïncorporeerd is.

Er zijn twee manieren voorgesteld om het tweevoudige gebed te vormen: de vier vertikale kolommen na elkaar zowel verbonden tot een gedicht met versregels van één vakje als tot een ander gedicht met versregels van twee vakjes (Zumthor[6]); de vier kolommen vertikaal en de horizontale banen van boven naar beneden (Cornilliat[7]). Welke ook de juiste is, in ieder geval is vertikaal lezen blijkens de woorden van Destrées zelf belangrijk. Maar het kan niet het enige element zijn dat de leeswijze van schaakborden bepaalt: juist de vertikale leeswijze leverde bij het gedicht van De Roovere immers in vier van de acht kolommen duidelijk problemen op!

Kunstige vormen

Bij een eerste kennismaking met het overgebleven werk van de rederijkers valt op hoe belangrijk het formele aspect van hun lyriek is. Bekend is hoe het *refrein*, het vaakst door hen beoefende lyrische genre, moest voldoen aan enkele vaste kenmerken: op het eind van iedere strofe moest steeds dezelfde *stokregel*, die de quintessens van het refrein bevatte, terugkeren en de laatste strofe moest direct gericht zijn tot de *prince* (de hoofdman van de kamer die initiatieven nam op het artistieke vlak en deze bekostigde). Daarnaast vindt men echter heel wat vormen die nog veel ingewikkelder zijn. Evenals in de Franse *arts de rhétorique* worden er door De Castelein er in zijn *Const van Rhetoriken*[8] enkele van behandeld. Het grootste deel van zijn werk gaat over 'ghemeen Rethorike', de gewone rederijkerspoëzie. Op het eind van zijn werk gaat hij over op wat hij noemt de 'Rethorike extraordinaire', waartoe hij (naast gedichten over bijzondere onderwerpen) de kunstige dichtvormen rekent. Ten onrechte heeft men wel gemeend dat hij deze vormen in hun algemeenheid afkeurde (al zijn er wel enkele bij waarvoor dit geldt). Ter illustratie geeft hij zelfs enkele knappe staaltjes van eigen hand.

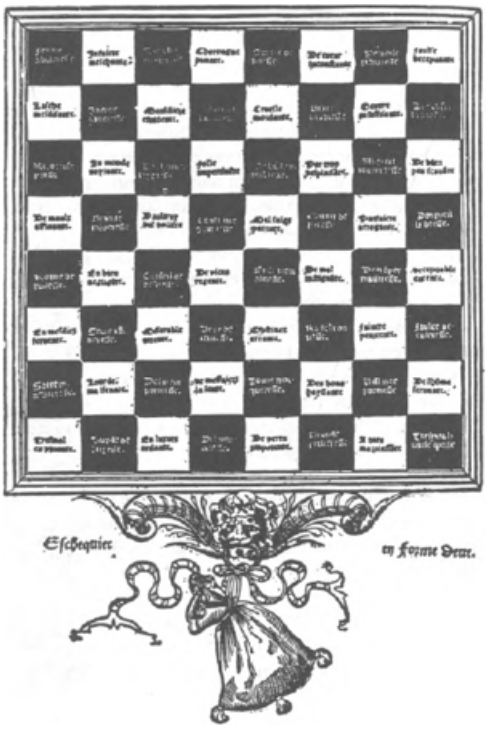
Met name door toepassing van allerlei soorten rijm (zoals eind-, binnen-, kettingrijm) werden dichtvormen gekonstrueerd als *ketendichten* (waarbij het laatste woord van een vers rijmt op het eerste woord van het volgende vers), *aldichten* (waarbij elk woord in een versregel rijmt op een woord in een aangrenzend vers), *dobbelsteerten* (waarbij de twee laatste woorden van elk vers de rijmklank bevatten en op de laatste twee van een volgend vers rijmen) enzovoort. Een ander spel dat men graag beoefende, was het vertikaal in gedichten aanbrengen van allerlei letterformaties en -strukturen, met name in de beginletters van woorden en strofen: zo liet men (in een *abecedarium*) elke strofe of elk woord met een volgende letter van het alfabet beginnen, of liet men elke strofe of zelfs een heel gedicht louter beginnen met woorden met één en dezelfde beginletter.

Zoals dikwijls met klem wordt gesteld was de rederijkerskunst vóór alles bestemd om gedeclameerd en gehoord, niet om gelezen te worden. Dat dit echter onmogelijk de hele waarheid kan zijn, blijkt uit al die elementen in hun gedichten die slechts visueel waarneembaar zijn. Denk bijvoorbeeld aan de *chronogrammen* of *incarnaties*, waarbij door het optellen van de getalswaarden van sommige letters een bepaald jaartal gevonden moet worden, of aan de enkel- of

meervoudig ingewerkte acrosticha. Als een soort raadsel werden soms gedichten gemaakt waaruit komplete andere gedichten moeten worden afgeleid, zoals bijvoorbeeld bij *retrograden* (waarbij de woorden of de letters in omgekeerde volgorde gezet moeten worden) en bij gedichten waarin bepaalde lettergrepen bij het lezen verdubbeld moesten worden om een goede of andere inhoud te krijgen.

Wel heel duidelijk gemaakt om (langdurig) te bekijken is het schaakbord, dat beschouwd kan worden als een uitloper van de oude middeleeuwse traditie van het *figuurgedicht*, het *carmen figuratum*, waarvan de wortels tenminste tot in de klassieke oudheid reiken. Dat ook al eerder dan de vijftiende eeuw gedichten in een schaakbordfiguur werden gemaakt, bewijst een Latijns gedicht, dat wordt gevonden in het *Liber de distinccione metrorum* van 1363 van de Deense dichter Iacobus Nicolai de Dacia[9], dat een grote hoeveelheid artificiele gedichttypen bevat rond het thema van de dood en de *vanitas mundi.* De enkele Latijnse woorden in de vakjes moeten schuin tot één geheel verbonden worden (het vakje linksboven, dan het tweede vakje daaronder met het vakje er schuin rechtsboven, vervolgens het derde vakje eronder en de drie er schuin rechtsboven enzovoort). Of De Roovere in zijn schaakbordgedicht werkelijk door dat gedicht beïnvloed is geweest, zoals men heeft geopperd[10], is echter nog maar de vraag.

‘Schakend’ lezen?



Bij enkele zestiende-eeuwse schaakborden is (al dan niet door de auteur zelf) kommentaar meegegeven met aanwijzingen voor de manier waarop ze moeten worden gelezen. In 1534 verscheen in Toulouse een werk van Gratien du Pont, *Les controverses des sexes masculin et fémenin*[11]. Als voorbeeld voor vele verschillende dichtvormen vinden we hierin tussen allerlei andere gedichten, die als

gemeenschappelijk thema de ‘blâme des dames’ hebben, ook een schaakbord of *eschiquier.* Hierin zijn de vakjes gevuld met allerlei negatieve qualificaties ‘Femme abuseresse’ (misleidende vrouw), ‘Sans fin menteresse’ (eindeloze leugenaarster) en ‘Charongne puante’ (stinkend kreng). Vóór dit gedicht en in zijn vijf jaar later gepubliceerde *Art et science de Rhétorique Metrifiee* geeft Du Pont een interessante toelichting. Omstandig legt hij uit dat het bij deze dichtvorm, waarvan hij zegt dat hij die nog in geen enkele *art de rhétorique* behandeld heeft gezien, gaat om een afbeelding van een bord waarop schaak wordt gespeeld. Er moeten twee rijmen in worden gebruikt, zoals de vakjes op het bord en de stukken ook twee kleuren hebben, wit en zwart (of rood). Te beginnen bij de versregels die zich op de vakjes bevinden waar de schaakstukken (koning, koningin, loper, paard, kasteel en de pionnen) gewoonlijk staan opgesteld, moet men springen of voortgaan

als deze stukken in het spel. Als men alleen epitheta of algemene termen in het schaakbord te gebruikt - zo gaat hij verder - vindt men al ‘schakend’ steeds gedichten met een bevredigende inhoud. Blijft men steeds op één kleur, dan hebben zij bovendien een goed rijmschema. Dit is ook zo als men de kleur steeds afwisselt, of men nu recht of schuin gaat of springt. Een zeldzame hoeveelheid specifieke informatie en afkomstig van de auteur zelf! Helaas wordt de vreugde onmiddellijk getemperd, als Gratien du Pont vervolgens naar zijn eigen gedicht verwijst met de trotse mededeling dat hij het zelf zó nog bij niemand heeft gezien.... We mogen zijn uitvoerige mededelingen dus niet opvatten als sleutel voor het lezen van schaakborden in het algemeen.

Het hoeft geen verbazing te wekken dat van het schaakbord ook een specimen wordt aangetroffen op het gebied van de muziek. Literatuur en muziek hebben door hun aard en hun traditionele banden veel gemeen. Ook in de muziek vindt men in deze tijd veel technisch vernuft aangebrachte formele en voor een deel verborgen strukturen. Zo werd onder meer het principe van de *gematria* gehanteerd, waarbij de komponist bijvoorbeeld de letters van zijn eigen naam of die van zijn opdrachtgever omzette in hun numerieke waarde en de som van de getallen het aantal noten in een bepaalde zangstem liet bepalen. In de vijftiende en zestiende eeuw namen de komponisten uit de Lage Landen, ook internationaal, de eerste plaats in. Hierdoor vinden we hen in deze periode aan de belangrijkste Europese hoven, tot in Italië en Spanje toe. Velen van hen, bijvoorbeeld Guillaume Dufay, Ockeghem, Josquin des Prés en Antoine Busnois leefden en werkten in hetzelfde milieu als *rhétoriqueurs* als Molinet.

Van de oorspronkelijk uit Tholen afkomstige komponist, Ghiselin Danckerts, die tot 1538 als instrumentalist en komponist in dienst was van de Napolitaanse edelman Pierluigi Caraffa (en later als zanger, secretaris en beheerder verbonden was aan de Sixtijnse kapel in Rome), kennen we onder meer een schaakbord dat voor het eerst in 1535 gedrukt is. In elk vakje staat één woord van de (enigszins aangepaste) Mariahymne *Ave maris stella*, en een aantal muzieknoten, terwijl erboven, zoals bij ‘raadselcanons’ gebruikelijk, een soort spreuk is afgedrukt, waarin een aanwijzing verstopt is. Uit het muziektraktaat dat hij later schreef, weten we dat er maar liefst eenentwintig vierstemmige motetten in verborgen zijn. Dit gegeven was niet bekend aan de Spaanse theoreticus Pietro Cerone, die in zijn muziektractaat *El melopeo y Maistro* (Napels, 1619), voorstelde de kompositie ‘schakend’ te lezen. Evenals bij Gratien du Pont wordt op deze wijze een oneindig aantal oplossingen gevonden, wat niet de bedoeling is geweest.

GHISILINVS DANCKERTS
QVATVOR VOCVM,
VNIVS
CANON.
QVOD APPOSITVM EST. ET APPONETVR.
PER VERBVM DEI BENEDICETVR.
SAPIENTI PAVCA.
AVE MARIS STELLA FVLGES SVMMI DEI MATER
MARIS SYDVS FELIX VIRGO PATRIS SPONSA XPI MATER
STELLA FELIX CELI PORTA VERBAS FVLGES SPONSA DEI
FVLGES VIRGO PORTA POLI IRAM VERBAS PATRIS SVMMI
SVMMI PATRIS VERBAS IRAM POLI PORTA VIRGO FVLGES
SPONSA FVLMEN VERBAS PORTA CELI FELIX STELLA
MATER SPONSA PATRIS VIRGO FELIX SYDVS MARIS
ALMA MATER DEI SVMMI FVLGENS STELLA MARIS AVE

Over de oplossing van dit ingewikkelde werkstuk, die ik elders heb gepubliceerd[12], kan ik hier slechts kort zijn. Op vier plaatsen vindt men een vakje met het woord ‘Dei’. Als de vakjes twee aan twee worden verbonden ontstaat een (schuin) kruis. Zoals de spreuk erboven aangeeft, worden alleen dìe motetten goedgekeurd, die met dit kruis ‘gezegend’ worden,

dus waar dit overheen loopt. Dat is het geval met het schaakbord als geheel. De bovenste van de vier stemmmen zingt achtereenvolgens de acht horizontale banen, de tweede tegelijkertijd de vertikale, beginnend met (de onderste noten in) hetzelfde vakje linksboven, terwijl de derde en vierde stem op dezelfde wijze, maar in tegengestelde richting, horizontaal en vertikaal zingen, beginnend rechtsonder (zodat alle vier de stemmen dus dezelfde tekst zingen: 'Ave maris stella fulgens'. Een ander van de nog precies twintig andere (kortere) 'gezegende' motetten, nu beginnend met 'Alma mater Dei summi...', ontstaat bijvoorbeeld als twee stemmen rechtsboven en twee linksonder vertrekken en vervolgens ieder horizontaal en vertikaal een kwart van het bord doorlopen. Wat echter hìer vooral van belang is, is de vaststelling dat het dus nìet de bedoeling is geweest dat er 'schakend' werd gezongen.

RETHORIKE, Honderd achte. EXTRAORDINAIRE.

Tendimus huc omnes.

Beterd bee man en wijf	Vreeſt hu voor thel-ſche vier	Beſchudt ziele ende lijf	Diepooght naerthelich dangier	Ghymoedt zeer curts van hier	Dees bly-ſchap moet ghy deeruē	De dood be prijnghd u ſchier	Peinſt ghy zuld moetē ſteeruen
Die zodigt telker ſpaci en	Vvacht hu voor deeu-wigh blakē	Naer dees eerdſche lā-matie	Drouf heid zal dy ghe-naken	Ghedijnckt vp tcas wraken	Hu naeckt van een ander deel	Vvee, die Gods wet verbraken	Daer ē wert gheen ad-peel
Brooſch, ſnood, ende keitijf	Gny beyt de dood on ghier	Ghi ē hebd hier gheen blijf	Beterd hu valſch be-ſtier	En weeſt dogh niet zo her	Coopt hier des hemels eeruen	Hoe quaed hoe buter-tier	Elck moet doordeel verweeruē
Hoopt op Gods groo te gracie	Vvat dijnge waent ghy maken	Zouckt el-ders habita tie	Dijn leuen zal dy la-ken	Ghymoedt de dood ge-ſmaken	Ontſiet tge meen mor-ſeel	Tijn hier al brooſſche ſtaken	Int tſwee-relds ſchoō caſteel
Ontvlied dees recrea-tie	Laedt wel-daed dy ghe raken	Pooght om Gods hoog ſte ſtatie	Anxt tal op hu becra-ken	Vvild dees ghenough-te ſlaken	Vvāhaeghd dit eerdſch tenneel	Mijdt hu van idel za-ken	Hier ē blijft niet ghe-heel.
Laedt dy dees vruegt verleeden	Hacht op Gods groo ten toren	Met duegd wild hu ver cleeden	Vvacht hu voor thelſg verſtoren	Als zidy hooghe ge-boren	Als es dijn ſchoonheid groot	De dood zalt al ver-ſmoren	Tſy preci-eus oft ſnoot
Ghi ē hebd hier gheen ſtatie	Laedt u ter dood niet vaken	Curt werdt hier hu fun datie	Verſaecke dees helſce draken	Ter dueghe ſtelt al dijn haken	Schuud tſweerelds loos riueel	Ghymoedt tot Gode waken	Als ſchijnd ghi friſch iu weel
Ghi moedt van hier ver ſcheeden	Die quaed doet werdt verloren	Ghi muegd hu wel be-reeden	Met die God toebe horen	Ghy werdt hier naer vercoren	Ontgaed tviands ex-ploot	Ick ſeghd u van te vo-ten	Dijnckt om die bitter doot

Hec eſt domus ultima.

Zouct, ende vindt hier, met ſtaden,
Acht ende dertigh Baladen. P.

Casteleins 'schaeckberd'

Van groot belang voor ons inzicht in de bouw en beoogde leesstruktuur van de dichtvorm 'schaakbord' is het voorbeeld dat Matthijs de Castelein geeft in zijn *Const van Rhetoriken*[13] (verschenen in 1555). In de vakjes vinden we geen prijzende (of juist verachtende) benamingen, maar zinnetjes waarin wordt opgeroepen het leven te beteren met het oog op de naderende dood en mogelijke hellestraf. Het is mogelijk dat de keuze voor deze thematiek in een schaakbord niet toevallig is: in de iconografie van de zestiende eeuw is het schaakbord symbool voor de vanitasgedachte[14]. Doordat het ook in dit gedicht gaat om een raadsel, wordt in de opdracht die het vergezelt èn aangegeven welke vorm de gedichten moeten hebben èn exact hoeveel: 'Acht ende dertigh Baladen'. Dit geeft ons eindelijk een aanknopingspunt voor de ma-

nier van lezen. Garmt Stuiveling heeft in zijn bekende artikel ‘Schaken met De Castelein’ (1963)[15.] betoogd dat de gevraagde achtendertig balladen gevonden moeten worden door ‘schakend’ te lezen. In 1987 heb ik laten zien[16.] waarom zijn visie niet overtuigt: om tot achtendertig te geraken moet op vele punten van het schaakspel worden afgeweken (zo moet er van links en van *boven* worden gespeeld; er zijn maar *drie* verschillende stukken die meedoen; deze worden alle drie gespeeld vanuit *elk* vakje van de linkerkolom en de bovenste horizontaal enzovoort). Bepaalde aannames worden zonder argumentatie gedaan, alleen met het oog op het bereiken van het aantal van achtendertig. Bovendien hebben de Latijnse zinnetjes naast het bord geen betekenis en moet in het ‘Honderd achte’ erboven een vergissing worden gezien.

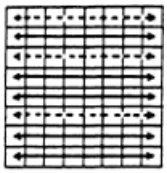
Aan de ook hier voor de hand liggende bewegingen van horizontalen, vertikalen en diagonalen, waarbij het rijmschema ook steeds hetzelfde is, kan met zekerheid de lezing in omgekeerde richting, in retrogradegang worden toegevoegd. De regels uit Ovidius' *Metamorphoses* (boek X, vers 34) ‘Tendimus huc omnes, Hec est domus ultima’ (hierheen zijn wij allen op weg, dit is onze laatste verblijfplaats) aan weerszijden van het bord laten weinig ruimte voor twijfel. Alle specimina, behalve de bijzondere van Gratien du Pont en Ghiselin Danckerts, zijn op een rijmschema gebouwd dat in beide richtingen gelijk is. We hebben bovendien een expliciete uitspraak van de *rhétoriqueur* Thomas Sebillet[17.] in zijn *Art Poétique François* (1548). De dichtvorm *retrograde* vindt hij niet de moeite waard om te behandelen en hij verwijst daarom voor voorbeelden naar ‘de oude schaakborden’. Ten slotte wordt door de opschriften bij enkele latere schaakborden (waarover hieronder) nogmaals bevestigd dat ook in retrogradegang moet worden gelezen.

> Beminde leser leest van bouen nedere
> Recht vuyt oft cruys wys soe kiest de strate
> *Van onder gaet Recht op tot bouen wedere*
> Syn dicht al stichtelyck vindt ghy elck op syn mate

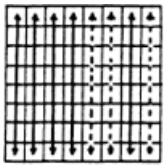
en, in een schaakbord waarin het *Onze vader* is uitgezet:

> Dit is het gebet dat ons Christus geleert heeft.
> Leest dit vrij cruijswijs om deughts vermeeren
> Christus syn vader hiermede geeert heeft
> *hoe ghijt leest ghy vindt sin dicht int wederkeeren.*

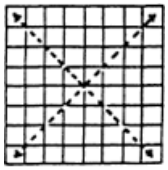
Ook een andere manier van lezen wordt in deze opschriften vermeld: ‘cruijswijs’. Met behoud van het rijmschema kan nu slechts op een beperkt aantal manieren regelmatig van de ene naar de andere kant van het bord ‘kruisend’ gelezen worden: volgens de diagonalen, zigzag over twee banen of kolommen en volgens twee lijnen over elk van de helften van het bord, welke lijnen elkaar tweemaal in het midden van een kwart kruisen (zie D1 en D2 in de afbeelding). Dit zijn zonder enige twijfel de basis-leeslijnen over Casteleins schaakbord. Bij telling blijken het er, met hun retrograden, samen precies ‘Honderd achte’ te zijn, het getal dat De Castelein erboven heeft gezet. Welke achtendertig van deze honderdacht balladen zijn nu door hem in het onderschrift bedoeld?



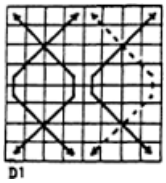
A



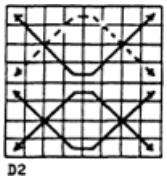
B



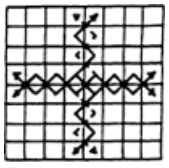
C



D1



D2



E

Lettergrepen

Verrassend is de ontdekking dat De Castelein een extra structuurelement in het gedicht heeft aangebracht: het lettergreepaantal van de versregels. Hoewel hij elders in zijn *Const* duidelijk maakt dat hij - in

tegenstelling tot de *rhétoriqueurs* - geen lettergrepen telt, blijken de zes of zeven syllaben die de verzen tellen in een regelmatig patroon op het bord te zijn uitgezet. Slechts één vakje (in de zesde horizontale baan), ‘Als zidy hooghe geboren’, wijkt af: het telt acht lettergrepen. Volgens de gevonden basisbewegingen lezend worden balladen van vijftig tot zesenvijftig lettergrepen gevonden. Als we deze waarnemingen nu kombineren met de teksten boven en naast het bord, dan is het selectiekriterium duidelijk: slechts díe lijnen waarvan de lettergreepaantallen heen en terug samen honderdacht bedragen, komen in aanmerking. Zo worden precies achtendertig onberispelijke balladen gevonden.

We keren terug naar het gedicht van De Roovere, en stellen vast - niet minder verrassend! - dat ook hierin het syllabenaantal een rol speelt. Van de bij De Castelein gevonden leeswijzen kunnen andere dan de horizontale, vertikale en diagonale, blijkens de vele verbindingsmoeilijkheden, onmogelijk zijn bedoeld. Deze banen en kolommen tellen tweeëndertig tot vijfendertig lettergrepen. Zoals hierboven reeds gezegd zijn er enkele vertikalen (de 3de, 4de, 6de en 8ste) die verbindingsproblemen opleveren. Nu blijken juist de overige vertikalen alle, evenals enkele horizontalen drieëndertig syllaben te tellen. Dit aantal, dat (zeker bij een vrome dichter als Anthonis de Roovere) herinnert aan Jezus' (leeftijd bij zijn) kruisdood, fungeert hier blijkbaar als selectiekriterium. Het aantal lofdichten in de banen en kolommen die overblijven (vier horizontalen en drie vertikalen) is precies zeven, een getal dat in het bijzonder verwijst naar (de zeven smarten van) Maria. De symboliek is even onmiskenbaar als zinvol: lof aan Maria, die de Verlosser van de wereld heeft gebaard.

Latere specimina

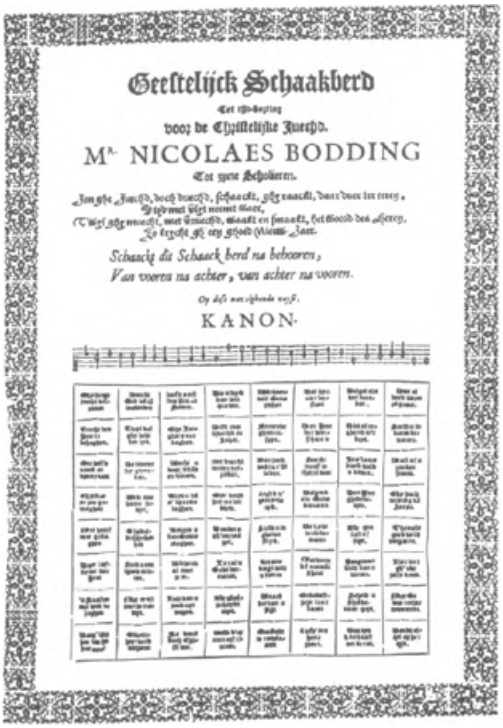
Het gedicht van De Castelein is, gezien de vele overeenkomsten, hoogstwaarschijnlijk geïnspireerd door dat van De Roovere. En op zijn beurt lijkt het schaakbord uit de *Const van Rhetoriken* het voorbeeld te zijn geweest voor enkele latere specimina[18]. Ook daarin worden de vakjes niet meer gevuld door (al of niet prijzende) benamingen, maar door zinnetjes waarmee tot deugdzaam leven wordt opgeroepen of die tot gebeden kunnen worden samengevoegd. Steeds betreft het hetzelfde rijmschema *a b a b b c b c* en in de eerste twee schaakborden hieronder gaat het om precies dezelfde basis-leesbewegingen.

In de verzamelbundel waarin de Brusselse liefhebber van de ‘edele conste’ Jan Michiels ca. 1600 ‘Diuersche schoone geestelijcke en stichtige Refereijnen ende ander stucken in dichte’ bijeenbracht, bevinden zich twee schaakborden, die in het handschrift gedateerd zijn op 1584, en waarvan ik hierboven de bijschriften al aanhaalde. Uit de spreuk, ‘Dbelieft den Heere’, die het eerste vergezelt, kunnen we afleiden dat dit, en hoogstwaarschijnlijk ook het tweede, vervaardigd is door de Antwerpse rederijker Poortier. Van deze dichter, van wie wij verder nog slechts twee refreinen kennen, is alleen bekend dat hij lid was van de Antwerpse kamer De Olijftak. In het eerste schaakbord vinden we vierenzestig imperatieven, die alle gebaseerd zijn op één of twee passages in de bijbel, die er ook steeds bij vermeld staan: bijvoorbeeld ‘Godts geboden hebt altijt voor ooghen Eccle. 12.’, ‘Bestedt v pont met den getrouwen knecht vroet. Mat. 25’ en in het laatste vakje rechtsonder, ‘Altijt weest

gedachtich dat ghij steruen moet Eccl. 12. hebr. 9' (dat ons in het bijzonder aan het onderwerp van De Casteleins gedicht herinnert). In het tweede is in de linker kolom vertikaal het (berijmde) *Onze Vader* uitgezet, terwijl de overige vakjes teksten bevatten als 'Wij moeten v louen en aenbidden alleene' en 'Een ombegrijpelijck Godt eeuwich gebenedijt'. Een raadsel in de vorm van een lettergreepstruktuur bevat geen van beide.

Het 'Geestelijck Schaakberd Tot tijd=korting voor de Chistelijke Juechd' dateert van zeventig jaar later, het jaar 1655. Het werd door een ons verder onbekende schoolmeester Nicolaes Bodding gemaakt voor zijn scholieren ter gelegenheid van nieuwjaar en er werd een canon voor drie stemmen aan toegevoegd, zodat het bovendien kon worden gezongen. Doordat niet alle verzen afgeronde eenheden zijn, leveren de meeste leeswijzen die we onder meer in De Casteleins schaakbord hebben gevonden, geen goede gedichten. Blijkbaar moet er slechts horizontaal en vertikaal en, blijkens één van de bijschriften, ook in retrogradegang worden gelezen. Behalve steeds in de twee middelste vakjes is er een afwisseling van mannelijk en vrouwelijk rijm, waarbij de vakjes met mannelijk

rijm zes en die met vrouwelijk rijm zeven syllaben tellen. Een uitzondering vormen twee vakjes met vijf en één met acht lettergrepen in de zesde en zevende horizontaal, waardoor zowel horizontaal als vertikaal één baan eenenvijftig lettergrepen bevat, terwijl alle anderen er tweeënvijftig tellen. Maar doordat er geen aanwijzingen zijn dat dit getal een bijzondere betekenis heeft, blijft het onduidelijk of een en ander opzettelijk is aangebracht of niet.



Geestelijck Schaakbord

voor de Eyghentlijcke Inwerck.

M^r. NICOLAES BODDING

Tot yeder Scholieren.

Schaeck die Schaeck bord na behooren,
Van vooren na achter, van achter na vooren.

KANON.

Waardering

Terwijl het in verreweg de meeste gedichten op de eerste plaats gaat om de inhoud, hebben de rederijkers in sommige gedichten de klank, het rijm en soms de visuele vorm de voornaamste rol laten spelen. Men oordeelt over dergelijke gedichten, die vaak ‘knutselvormen’ worden genoemd, nog steeds, vanuit een al even beperkte als anachronistische poëzieopvatting, dikwijls negatief. Als het absolute summum van non-poëzie wordt niet zelden (met name in literatuurgeschiedenissen en bloemlezingen voor schoolgebruik) het ‘schaakbord’ genoemd. Formuleringen als ‘'t *Schaecberd* is wel het toppunt van knutselarij’ (Gielen) en ‘de meest afschrikwekkende prestatie leverde Matthijs de Castelein [...] met zijn *schaeckbert*’ (Lodewick) liegen er niet om.

Maar een gedicht van vierenzestig verzen en de daarin verstopte kortere lofdichten op Maria, zoals door De Roovere gemaakt, kan zeker, niet alleen door de kleurrijke opeenvolging van beelden, benamingen en symbolen, maar tevens door de klankrijkdom van het rijm ook nu nog een esthetisch genoegen teweegbrengen en heeft als lofdicht door deze zelfde elementen tevens een verhoogde indringende werking. Wat daarnaast niet uit het oog mag worden verloren - en zeker niet bij schaakborden - is het diverterende aspect, het spelelement. De dichter stelde zich

enerzijds tot doel een zo fraai en ingenieus mogelijk werkstuk te maken waarmee hij eer kon inleggen, anderzijds ging het zeker óók om het genoegen van de lezer, die de verborgen bedoelingen van de dichter moest achterhalen.

De meeste schaakborden kennen we uit de Nederlandse letterkunde en hieronder bevinden zich enkele van zeer hoge kwaliteit. Uit de boven aangehaalde uitspraken van Gratien du Pont over de *échiquiers* van anderen die een verkeerde vorm zouden hebben, en van Thomas Sebillet, die spreekt over ‘de oude schaakborden’ als gedichten die iedereen wel kent, blijkt wel dat er ook in het Franse taalgebied heel wat meer gemaakt zullen zijn. We kunnen alleen maar

hopen dat er in de toekomst nog meer ontdekt zullen worden. Niet alleen om meer zicht te krijgen op de banden tussen de literatuur van de twee taalgebieden, en niet alleen om meer te kunnen zeggen over de dichtvorm ‘schaakbord’ in het algemeen, maar ook omwille van de charme van de gedichten zelf.

Eindnoten:

1. Over De Roovere, zijn leven en werk zie men m.n. het themanummer van het tijdschrift *Vlaanderen* nr. 188, jrg. 31, mei-juni 1982 (en de daarin genoemde literatuur).
2. De tekst is afgedrukt in: A. de Roovere, *Gedichten.* Naar alle tot dusver bekende handschriften en oude drukken uitgegeven door J.J. Mak. Zwolle, 1955, p. 207-208. Het werd in een schaakbordfiguur afgedrukt door G. Stuiveling, die ook een (niet overtuigende) poging doet om de leeswijze volgens de loop van de schaakstukken te verdedigen; zie G. Stuiveling, ‘Met De Roovere is het moeizaam spelen’. In: *Jaarboek De Fonteine* XVII (1967), p. 3-26. Ook opgenomen in: idem, *Vakwerk. Twaalf studies in Literatuur.* Zwolle, 1967, p. 102-127 (Zwolse Reeks voor de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden Nr. 20). Een uitgewerkte weergave van mijn visie vindt men in het in 1996 te verschijnen nummer van het *Jaarboek De Fonteine.*
3. Zie over de rederijkers m.n. D. Coigneau, ‘Rederijkersliteratuur’. In: *Historische letterkunde. Facetten van vakbeoefening.* Onder redactie van Marijke Spies. Groningen, [z.j.], p. 35-57 (Spectator Cahiers 3), en de daarin genoemde literatuur.
4. Zie m.n. S.A.P.J.H. Iansen, *Verkenningen in Matthijs Casteleins Const van Rhetoriken.* Assen, 1971, p. 85-161.
5. Zie de referentie in het in noot 16 genoemde artikel.
6. P. Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs.* Paris, 1978, p. 261.
7. F. Cornilliat, *‘Or ne mens’. Couleurs de l'Eloge et du Blâme chez les ‘Grands Rhétoriqueurs’.* Paris, [z.j.], p. 344-345.
8. M. de Castelein, *De Const van Rhetoriken.* Ghendt, Jan Cauweel, 1555. Repr. Oudenaarde, 1986. Over de ‘rhetorike extraordinare’ p. 219-241.
9. Iacobus Nicolai de Dacia, *Liber de Distinccione Metrorum.* Mit einleitung und Glossar herausgegeben von A. Kabell. Uppsala [z.j.] (Monografier utgivna av K. Humanistika Vetenskaps-samfundet i Uppsala 2), p. 163-164.
10. U. Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters.* Köln enz., 1991, p. 733.
11. Zie voor referentie het in noot 16 genoemde artikel.
12. H. Westgeest, ‘Ghiselin Danckerts’ *Ave maris stella*: The Riddle Canon Solved.’ In: *Tijdschrift voor de Vereniging voor Nederlandse Muziekwetenschap* 36 (1986), p. 66-79.
13. Zie noot 8. Het schaakbord bevindt zich op een uitslaand blad tussen p. 224 en 225.
14. Zie M. Faber, *Das Schachspiel in der europäischen Malerei und Graphik (1550-1700).* Wiesbaden, 1988, p. 193-232.
15. G. Stuiveling, ‘Schaken met De Castelein’. In: *Spiegel der letteren* 7 (1963-1964), p. 161-184. Herdrukt in *Vakwerk* [...] (zie noot 2), p. 75-101.
16. J.P. Westgeest, ‘Casteleins code gekraakt’. In: *De Nieuwe Taalgids* 80 (1987), p. 111-124.
17. Th. Sebillet, *Art Poétique Françoys.* Édition critique avec une introduction et des notes publiée par F. Gaiffe. Paris, 1910, 203-204.
18. Zie voor de hier volgende schaakborden van Poortier en Bodding de referenties het in noot 16 genoemde artikel.

Paul J. Smith

Het schaakballet bij Rabelais

De Franse humanist en arts François Rabelais (1483 (?)-1553) was zeer geïnteresseerd in het schaakspel, niet alleen in de schaaktechnische kanten, maar ook in de mogelijkheden die het spel hem bood om de symbolische thematiek van zijn romanwerk in te vullen. In zijn postuum verschenen *Cinquiesme Livre* ('Vijfde boek', 1564) worden twee hoofdstukken gewijd aan de beschrijving van een wonderbaarlijk 'schaakballet', een schaakpartij die gespeeld wordt met levende stukken.

Een van de allegorische eilanden die de reus Pantagruel en zijn metgezellen, onder wie de schelm Panurge en de ik-verteller Alcofribas Nasier, aandoen op hun lange zoektocht naar de Goddelijke Fles, is het koninkrijk Entelechie. Rondtrekkend door dit land, dat geregeerd wordt door Vrouwe Kwinta Essentia, vallen de reizigers (en met hen de lezer) van de ene verbazing in de andere. Zo zien zij ondermeer hoe koningin Kwinta grote aantallen zieken geneest door middel van muziek die uit een wonderbaarlijk orgel komt, dat gemaakt is van geneeskrachtige kruiden. Zij aanschouwen ook, vol verbazing, hoe de volgelingen uit de hofhouding van de koningin niet alleen over dezelfde geneeskrachtige gaven beschikken, maar daarnaast nog vele andere wonderlijke handelingen verrichten. Vervolgens zijn zij aanwezig bij een groots banket, na afloop waarvan een 'lustige danspartij wordt gehouden in de vorm van een toernooi', zoals de titel van hoofdstuk 24 aankondigt[1]. Dit toernooi *dansant* wordt uitgebreid bescheven, zodat het de lezer al gauw duidelijk is dat het gaat om een schaakspel (alhoewel Rabelais de termen 'schaken' of 'schaakspel' nergens gebruikt). Nooit echter vergeet de lezer dat dit schaakspel in feite een hoofse dans is, uitgevoerd volgens de regels van de danskunst. Niet alleen wordt elke zet ingeleid en begeleid door een melodie afkomstig van een van de twee orkesten, die de strijdende partijen ondersteunen. Elke zet wordt bovendien uitgevoerd in een zwierige danspas met hoofse buigingen.

Schaakballet

In hoofdstuk 24 gaat Rabelais uitgebreid in op de regels van dit levende schaakspel. Het spel wordt gespeeld op een tapijt in de vorm van een schaakbord met witte en rode velden. De beide partijen zijn gekleed in zilver en goud. De regels blijken in grote lijnen overeen te komen met de huidige regels van het spel. Rabelais geeft echter enkele preciseringen die vooral interessant zijn voor schaakhistorici. Zo is de loop van de koning beperkt tot de vertikaal en horizontaal gelegen velden (de koning mag dus niet diagonaal verplaatst worden). Bovendien is Rabelais een van de eersten in Frankrijk die een beschrijving geeft van de rokade, al gaat het dan over de zogenaamde 'vrije' rokade waarbij de koning naar keuze kan rocheren met toren of paard.

Hoofdstuk 25 beschrijft de drie partijen die gespeeld worden. De eerste partij, die een traag verloop kent, en dienovereenkomstig zeer uitvoerig beschreven is, wordt

gewonnen door zilver (wit). De openingszetten van zwart en wit zijn niet volgens de moderne notatie weergegeven, maar in een beeldende taal, waarbij opvalt dat Rabelais meer aandacht schenkt aan de dansbewegingen van het stuk, dan aan de eigenlijk zet. Zo wordt de openingszet van zwart (d7-d5) als volgt weergegeven:

> [...] op een nieuwe klank der muziek zagen wij de nimf [de pion] die voor de koningin geposteerd was, een halve draai linksom naar haar koning maken, als vroeg zij verlof, in de strijd te treden, en bracht zij tevens haar ganse partij de afscheidsgroet. Vervolgens schreed zij met ingetogen tred twee velden vooruit en maakte met één voet haar dienaresse voor de troep der tegenstanders die zij aanviel. Daarop zwegen de gouden muzikanten en vingen de zilveren aan. Verzuimen wij niet te vermelden, hoe, nadat de nimf haar koning en overige

> partijgenoten om beurte gegroet had, dezen, om niet werkeloos te blijven, haar op dezelfde wijze teruggroetten, daarbij een pirouette naar links makend, uitgezonderd de koningin, die zich in de richting van haar koning naar rechts afwendde. En dit begroetingsritueel werd door elk der optrekkenden in acht genomen bij alle figuren die zij maakten; en het contrasaluut eveneens, en dit wel bij beide partijen.

De tweede partij wordt in hoger tempo gespeeld; de levende stukken worden opgezweept door de muziek die twee maal zo snel is als bij de eerste partij. De beschrijving van de partij is veel minder precies. Ook de tweede partij wordt door zilver gewonnen.

De derde partij wordt nog sneller uitgevoerd; het tempo van de begeleidende muziek is nu vele malen hoger. De dans is voor de verteller en zijn reisgenoten nauwelijks meer te volgen:

> Toen begonnen zij te schermutselen en een wonderlijke strijd aan te binden, met zulk een rapheid, dat ze in één maat van de muziek vier zetten deden, met de bijbehorende wederzijdse begroetingen, zoals hierboven werd aangegeven, zodat het een gewirwar werd van sprongen, buitelingen en koordanserstoeren, die zich aan elkander schakelden.

De dansers worden vergeleken met een

> drijftol, door kinderen bij hun spel met zweepslagen op gang gebracht, wanneer hij zo snel in de rondte wentelt, dat zijn beweging rust lijkt en hij ‘staat’, zoals de lieve jeugd het noemt. Maken we op zo'n tol een gekleurde stip, dan doet die zich aan onze ogen niet als een stip maar als een doorlopende lijn voor, gelijk Cusa dat, schrijvend over een zeer goddelijke materie, wijselijk heeft opgemerkt.

De winnaar van deze wervelende, derde partij is goud (zwart).

Na afloop van de derde partij raken de verteller, Pantagruel en hun metgezellen uit de trance, waarin zij naar het hele spektakel gekeken hebben. Koningin Kwinta blijkt te zijn verdwenen tijdens het schaaktoernooi. De reizigers verlaten het paleis, en schepen zich in om de zoektocht naar de Goddelijke Fles voort te zetten.

Terwijl de personages verder trekken, en niet meer op hun bezoek aan het schaakballet van koningin Kwinta terugkomen, blijft de lezer met een aantal vragen zitten. Doordat Rabelais veel suggereert, maar weinig of niets uitlegt, heeft de episode een aantal interessante interpretaties uitgelokt, die als uitgangspunt zullen dienen voor mijn eigen lectuur van de episode.

Evidentia

De gedetailleerde beschrijving die Rabelais geeft van het schaaktoernooi heeft natuurlijk allereerst de aandacht van de schaakspecialisten getrokken. De naam Rabelais ontbreekt niet in de vele historische overzichten die er van het schaakspel

geschreven zijn. De Poolse schaker Savielly Tartakower (1887-1956) had het zelfs over een ‘Rabelais-verdediging’ (zonder dat dit veel met Rabelais' schaakpartijen van doen had). Men heeft ook geprobeerd het door Rabelais beschreven spel te reconstrueren. De eerste serieuze poging om Rabelais' schaakpartij na te spelen, is van de hand van Gaston Legrain (1928)[2]. Legrain toonde zich skeptisch: hij kwam niet verder dan de eerste paar zetten van de eerste partij (zoals boven is opgemerkt, zijn de tweede en de derde partij schaaktechnisch te summier beschreven om daar ook maar iets zinnigs over te zeggen). Veel verder kwam de Amerikaanse Renaissance-specialist Robert J. Clements. In een artikel uit 1964, lukte het hem de eerste negentien wederzijdse zetten van de eerste partij na te spelen[3]. Deze interpretatie, die in de internationale Rabelaiskritiek algemeen als de juiste beschouwd wordt, werd scherp aangevallen door de Nederlandse taal- en letterkundige C.F.P. Stutterheim, die, zoals minder bekend is, zelf een groot schaakliefhebber was. In een artikel uit 1986 gaf hij aan waar de schaaktechnische interpretatie-moeilijkheden in de tekst van Rabelais liggen[4]. Zo is het onduidelijk hoe Rabelais' schaaktapijt ligt: op de moderne wijze, met een wit veld rechtsonder (h1), of een kwart slag gedraaid, met een zwart veld op h1 (zoals in de zestiende eeuw hier en daar gebruikelijk was). Deze laatste positie

van het bord zou een verklaring kunnen geven voor een duistere opmerking van Rabelais betreffende de beginpositie der koningen:

> De koningen hadden hun plaats in de achterste rij, op het vierde veld, zó, dat de gouden koning op het witte veld stond, de zilveren op het gele, en de koninginnen elk naast haar koning.

Dit is echter weer in tegenspraak met de bovengeciteerde indicatie dat de koningin 'zich in de richting van haar koning *naar rechts* afwendde'. Stutterheim toonde aan dat Rabelais' aanwijzingen betreffende links en rechts verwarrend zijn, omdat Rabelais niet aangeeft van welk perspectief hij uitgaat: zwart, wit of wisselend. Tenslotte zette Stutterheim vraagtekens bij de vooronderstelling (waar ook wij stilzwijgend van zijn uitgegaan) dat goud zwart is, en zilver wit. Stutterheim ontmaskerde Clements' reconstructie van Rabelais' schaakspel in negentien wederzijdse zetten als *wishful thinking.* Met zijn kenmerkende filologische voorzichtigheid kwam hij niet verder dan vijf wederzijdse zetten, en hij besloot zijn artikel aldus: 'Wat zou Rabelais zeggen, als hij kennis kon nemen van hetgeen men in de twintigste eeuw over zijn partij bij elkaar heeft geredeneerd? Hij zou niets zeggen. Hij zou alleen maar bulderend lachen.'

Ik zou de reactie van Rabelais wat minder uitbundig inschatten. Dat de lezer bij het naspelen van de partij al spoedig vastloopt, is namelijk door Rabelais gewild. We hebben hier te maken met een humoristisch procédé dat Rabelais wel meer toepast in andere beschrijvingen van zijn hand. In feite gaat het hier om een parodie van het uit de klassieke retorica bekende begrip *evidentia* (ook wel genoemd *hypotypose* of *enargeia*), namelijk de 'beeldende' beschrijving, die het beschreven voorwerp zo presenteert, dat de lezer er zich een voorstelling van kan maken, alsof hij het werkelijk afgebeeld ziet. Bij Rabelais nu krijgt deze *evidentia* een komische draai: de precisie van de beschrijving suggereert dat het beschreven voorwerp voorstelbaar is, maar dit blijkt, als de lezer zich waagt aan een poging zich het voorwerp voor te stellen, niet zo te zijn. De beschrijving nodigt als het ware uit tot reconstructie, maar bevat tegelijkertijd elementen die deze reconstructie blokkeren. Enkele voorbeelden: de uitvoerige architectonische beschrijving van de abdij van Thelema aan het einde van de *Gargantua* heeft tot talloze plattegronden en afbeeldingen geleid, maar niemand komt er geheel uit. Hetzelfde geldt voor de medische beschrijving van het personage Quaresmeprenant in het *Vierde Boek*, die zo precies is dat elke poging tot picturele weergave tot mislukken gedoemd is. Bijzonder aardig in dit verband is de tot in de details weergegeven dialoog in gebarentaal tussen Panurge en Thaumaste in de *Pantagruel.* De lezer wordt uitgenodigd deze gebaren na te doen: al gauw komt hij tot de ontdekking dat hij bezig is obscene gebaren te maken.

Dit alles geldt *mutatis mutandis* ook voor het schaakspel. De beschrijving nodigt uit tot naspelen, maar na vijf zetten loopt het spel onherroepelijk vast.

Brouillons

Men zou echter de schaakepisode bij Rabelais onrecht aan doen als men alleen de speltechnische aspecten daarvan in ogenschouw neemt. Er is meer, en om daar achter

te komen is het noodzakelijk enkele traditionele, maar essentiële vragen te stellen: Wat zijn Rabelais' bronnen? Wat is de plaats van de episode in het geheel? De allereerste vraag echter die gesteld dient te worden, zodra het gaat om het postuum verschenen *Vijfde Boek*, luidt: Is de schaakepisode wel door Rabelais geschreven?

We zijn er tot nu toe stilzwijgend van uitgegaan dat het auteurschap van het *Vijfde Boek* inderdaad bij Rabelais ligt. Dat dit boek werkelijk door Rabelais geschreven is, is echter sinds het einde van de zestiende eeuw in twijfel getrokken. Grofweg zijn de Rabelais-specialisten verdeeld in drie kampen. Tegenover hen die menen dat het *Vijfde Boek* geheel van de hand van Rabelais is, staan de skeptici die geloven dat het laatste boek een pastiche is, vervaardigd door een of meer pasticheurs, en uitgegeven door een malafide drukker die handig gebruik maakte van het commerciële succes van de eerste vier boeken. Tussen deze twee uitersten staan allerlei opvattingen betreffende partiële (in)authenticiteit: sommige gedeeltes van het *Vijfde Boek* zouden wel, andere weer niet door Rabelais geschreven zijn. Een voorlopig eindpunt in dit al eeuwen durende debat, is het recente onderzoek van

Mireille Huchon, de bezorger van de onlangs uitgeven *Oeuvres complètes* van Rabelais, verschenen in 1994 in de prestigieuze 'Bibliothèque de la Pléiade' van Gallimard. Huchon verdedigt, op grond van nauwkeurig, stilistisch-statistisch onderzoek, de zogenaamde 'hypothèse des brouillons': volgens deze hypothese is het *Vijfde Boek* samengesteld uit *brouillons*, eerste aanzetten van Rabelais, die na zijn dood tussen zijn papieren gevonden zouden zijn. Het gaat hier om zeer voorlopige schetsen van episodes uit het *Derde* en het *Vierde Boek*, en van een nog te schrijven *Vijfde Boek*, dat dan volgens de logica van de voorafgaande titels (*Tiers Livre* en *Quart Livre*), niet *Cinquiesme Livre* zou heten, maar *Quint Livre.* De hypothese van Huchon verklaart waarom sommige passages uit het *Vijfde Boek* zo sterk op die van de voorafgaande boeken lijken, en daar tegelijkertijd kwalitatief inferieur aan zijn. Het verklaart ook waarom bepaalde passages inhoudelijk of linguistisch verouderd aandoen: uitgaande van de razendsnelle ontwikkelingen die in de zestiende eeuw plaats vinden op het gebied van het taalgebruik, de spelling en, meer in het algemeen, het politieke en het intellectuele leven, mag men conluderen dat deze passages geschreven moeten zijn in de jaren veertig van de zestiende eeuw, niet in de jaren zestig.

Hypnerotomachia poliphili

Dit alles geldt ook voor onze schaakepisode. Hoewel Rabelais, tijdens zijn reizen naar Italië, toeschouwer kan zijn geweest van de levende schaakspelen die men in sommige Italiaanse steden opvoerde (en nog steeds opvoert), is zijn precieze inspiratiebron bekend: de beide hoofdstukken uit het *Vijfde Boek* zijn een vrije bewerking, en soms zelfs een slaafse vertaling van een in het Italiaans geschreven werk, de in 1499 anoniem verschenen *Hypnerotomachia Poliphili*, dat toegeschreven wordt aan Francesco Colonna. Dit hoogtepunt van de vroege boekdrukkunst, dat door zijn esoterische inhoud (waarover straks meer) en zijn prachtige, toonaangevende illustraties, wereldberoemd was, werd in 1546 door Jean Martin in het Frans vertaald. Op taalkundige gronden kan aangenomen worden dat Rabelais geen gebruik gemaakt heeft van deze Franse vertaling, maar dat zijn tekst rechtstreeks teruggaat op het Italiaanse origineel. Dit zou kunnen betekenen dat hij de Franse vertaling (nog) niet kende, en dat hij zijn vertaling in de jaren veertig gemaakt heeft.

De hypothese van Huchon kan een verklaring geven waarom deze vertaling zo, zonder enige contekstuele aanpassing, in het *Vijfde Boek* opgenomen is. Als Rabelais zelf de hand gehad zou hebben in de compositie van het *Vijfde Boek*, zou zijn vertaling van Colonna ongetwijfeld beter aangepast en verwerkt zijn.

Van materie naar geest

Met het aangeven van de *Hypnerotomachia Poliphili* als de inspiratiebron van Rabelais, zijn we er nog niet. De interpretatie van de schaakepisode bij Colonna levert belangrijke informatie op over de manier waarop we de overeenkomstige

episode bij Rabelais moeten lezen. Laten we daarom eerst het boek van Colonna nader bekijken. Het uit drie delen samengestelde eerste woord van de titel geeft de hoofdthematiek aan van het werk: het gaat over de symbolische strijd (*machia*) die de jongeling Poliphilus in zijn droom (*hypnos* is *slaap*) voert om zijn geliefde Polia (*eros* is *liefde*) terug te winnen. Poliphilus moet daartoe een reeks van beproevingen ondergaan die hem van het lagere, het materiële naar een hoger, spiritueel niveau voert, dat hem de liefde van Polia waardig maakt. In deze queeste, die tegelijkertijd een initiatie is, staat de schaakepisode centraal. Na allerlei beproevingen te hebben doorgemaakt, komt de jongeling aan in het land van Koningin Eleutherillida (afgeleid van het Griekse woord voor *vrijheid* of *vrijgevigheid*). Hij is te gast bij een banket (zoals in het verhaal bij Rabelais) en is vervolgens toeschouwer bij een schaakballet, dat in grote lijnen met dat van Rabelais overeenkomt: zilver wint de eerste twee partijen, goud de derde partij. Na afloop van de derde partij vervolgt Poliphilus zijn initiatie-queeste, en krijgt als begeleiding twee nimfen mee, waarvan de namen veelbetekenend zijn: Logistica (*Rede*) en Thelemia (*Wil*).

Van de interpretaties die van deze episode bij Colonna gegeven zijn, vind ik die van Florence Weinberg de meest overtuigende[5]. Volgens haar interpretatie, die tevens de sleutel geeft tot de schaakepisode bij Rabelais, symboliseert het verblijf aan het hof van Ko-

ningin Eleutherillida het cruciale moment in de initiatie waarin de jongeling zich bewust wordt van het juiste gebruik van de zintuigen. De vijf zintuigen worden traditioneel onderscheiden in drie lagere (tastzin, smaak, reuk) en twee hogere (zicht en gehoor). De drie lagere komen aan bod bij het banket (de lering die Poliphilus meekrijgt is dat een juist gebruik van deze drie zintuigen, een voorwaarde is voor een goede lichamelijke gezondheid), de twee hogere zintuigen komen aan de orde bij het schaakspel, hetgeen leidt tot een volgende etape in het initiatieproces. Volgens Weinberg hebben de rode en groene velden, waaruit de schaakvloer van Colonna bestaat, een symbolische waarde, die traditioneel is in ondermeer de alchemie: rood staat voor de zon, het 'mannelijke', meer rationele element, groen staat voor het 'vrouwelijke' element, de aarde. Op dit slagveld wordt de symbolische strijd geleverd tussen de in zilver geklede stukken en de in goud geklede stukken. Dit zijn de kleuren van de edelmetalen, zij komen in hun symboliek overeen met de kleuren rood en groen: zilver staat voor de 'vrouwelijke' maan, en goud voor de 'mannelijke' zon. De uiteindelijke overwinning van goud op zilver betekent, aldus Weinberg, 'the superiority of "masculine" enlightened reason to "feminine" sensuality and fantasy'. In de laatste partij kan het zwaardere, meer materiële element de dans niet meer volgen en delft het onderspit tegen het lichtere, meer geestelijke element.

Kritiek op het aristotelisme

Als we nu terugkeren naar Rabelais worden een aantal zaken duidelijk. De tekst van Colonna doet vermoeden dat we de overeenkomstige episode bij Rabelais eveneens moeten interpreteren in het ruimere kader van een initiatie. Naast deze globale indicatie zijn ook de verschillen tussen beide auteurs van belang. Allereerst blijkt dat de beschrijving van Rabelais technischer is, - hetgeen ons vermoeden dat Rabelais een schaakliefhebber is, bevestigt. Ten tweede wordt de episode bij Rabelais meer (of in ieder geval explicieter) naar de kant van de alchemie getrokken. De naam van de Koningin is in dit opzicht veelbetekenend. Het is aardig te constateren dat de Grote Van Dale in zijn definitie van *kwintessens* naar Rabelais verwijst: 'ether, fijne substantie boven de atmosfeer, die alle lichamen doortrekt; bij de alchemisten het beginsel dat van andere metalen goud kan maken: *Magister Alcofribas, abstractor van de quintessens* (pseudoniem van Rabelais)'.

Een algemeen interpretatieprobleem bij Rabelais is hoe serieus de talloze verwijzingen naar de alchemie genomen moeten worden. In deze episode lijkt de alchemie vooral in dienst te staan van een ruimere satirische bedoeling, die als voornaamste mikpunt het aristotelisme blijkt te hebben. Dit aspect ontbreekt geheel in de *Hypnerotomachia Poliphili.*

Dat Aristoteles en zijn volgelingen hier het mikpunt van spot zijn mag geen verbazing wekken. Het was bij de zestiende-eeuwse humanisten gebruikelijk het verfoeide middeleeuwse denken, de scholastiek, zoals die eeuwenlang onderwezen werd aan ondermeer de Sorbonne, te vereenzelvigen met het aristotelisme. De scholastiek had in de loop der eeuwen een oververfijnde redeneertrant ontwikkeld en een bijna absurde graad van abstractie bereikt, die veraf stond van zowel de oorpronkelijke ideeën van Aristoteles als van de 'werkelijkheid' die de Griekse

filosoof trachtte te beschrijven. Juist in de jaren veertig van de zesteinde eeuw woedde er aan de Sorbonne een filosofenstrijd over de autoriteit van Aristoteles.

Aristoteles en zijn leer zijn direct al vanaf het begin van de episode nadrukkelijk aanwezig. Het rijk van Koningin Kwinta heet, zoals boven vermeld, 'Entelechie'. Dit oorspronkelijk aristotelisch begrip wordt door de Van Dale verklaard als: 'beweging die de materie tot werkelijkheid verheft. [...] syn. *vormkracht, doeloorzaak*'. De toegangshaven van Entelechie, waar het schip van de reizigers aangemeerd ligt, heet Mateotecnie (ijdele wetenschap). De 'jonge vorstinne' zelf wordt als volgt geportretteerd: 'een juffer van achttienhonderd lentes op zijn minst, mooi, tenger, prachtig gekleed'. De 'achttienhonderd lentes' brengen ons, teruggerekend van de zestiende eeuw, in de tijd van Aristoteles. Ook het voedsel dat de koningin tot zich neemt, is een regelrechte kritiek op de aristotelische neiging tot abstractie:

> bij haar middagmaal nuttigde zij niets dan een stuk of wat categorieën, abstracties, waarheden, beelden, begrippen, concepten, dromen, verzwegen

> intenties, visiën, antithesen, metempsychosen en transcendentale prolepties.

In de satire van Rabelais valt overigens een gradatie te onderscheiden. Aristoteles en zijn oorspronkelijke leer worden veel minder fel aangevallen dan de aberraties van zijn volgelingen. Als medicus heeft Rabelais zeker waardering voor de medische bijdrage van het aristotelisme. Terwijl in de beschrijving van de helende gave van koningin Kwinta nog enige bewondering van Rabelais doorklinkt, worden de volgelingen, de 'officianten van de Kwinta' meedogenloos bespot. Zij houden zich bezig met allerlei praktijken, die niet alleen nutteloos zijn, maar bovendien niet realiseerbaar. Dit geeft Rabelais de gelegenheid tot een lange opsomming van zogeheten *impossibilia* of *adunata*, een komische aaneenrijging van zaken en handelingen die alleen mogelijk zijn in een 'omgekeerde wereld' à la Jeroen Bosch:

> Anderen schoren de ezels, en wat er af kwam vonden zij puike wol.
> Anderen tapten de bokken hun melk af en vingen die op in een zeef, tot groot profijt van hun gedoentes. [...]
> Anderen maakten van niemendal grote dingen, en grote dingen lieten zij op een niemendalletje uitdraaien.

Enzovoorts.

Kosmische harmonie

Hoe moet nu in het kader van deze kritiek op het aristotelisme de schaakepisode geïnterpreteerd worden? Allereerst valt op dat in de loop van de beschreven schaakpartijen het aristotelisme, in de gedaante van koningin Kwinta, ongemerkt verdwijnt. Dit gebeurt op het moment dat de reizigers zich in een toestand van extase bevinden. De beschrijving daarvan wijst erop dat het aristotelisme langzaam plaats moet maken voor het platonisme:

> En ja, u moogt het gerust weten, wanneer dit meer dan menselijk schouwspel onze zinnen al in verwarring, onze geesten in vervoering en buiten onszelven bracht, nog meer voelden wij onze harten beklemd en aangedaan door het opklinken der muziek.

We hebben hier te maken met het bekende platonistische thema van de vervoering, die de wijze in staat stelt zich los te maken van de materie, het zichtbare te overstijgen en de muziek van de kosmische harmonie te horen. De bovengeciteerde verwijzing naar het werk van de vijftiende-eeuwse denker Nicolaas van Cusa over 'een zeer goddelijke materie' is in dit opzicht veelbetekenend. In zijn studie over *Het humanistische denken* vat S. Dresden deze thematiek als volgt samen: '[...] in de hemelse wereld bestaat een geordende en natuurlijk ook volmaakte bewegelijkheid, die naar de algemene opvatting cirkelvormig is en zo altijd in zichzelf terugkeert. Deze volmaakte beweging maakt, als iedere beweging, geluid. Maar dit geluid is uiteraard op zijn beurt weer volmaakt en, naar de pythagoreeërs reeds wilden, van de zuiverste harmonie. Een van de verhevenste, zij het misschien ook onjuiste,

denkbeelden die sinds Cicero onder andere vooral in het humanisme herleven, is deze harmonie der sferen waarvan men veel later ook bij Shakespeare de resonantie nog verneemt.'[6.]

Dit gedachtengoed, waarin platonistische, pythagoreïsche, hermetische en christelijke elementen onontwarbaar met elkaar vervlochten zijn, manifesteert zich op velerlei wijzen in het Franse literaire leven van de jaren veertig van de zestiende eeuw. Men denke aan de hermetische dichtbundel van Maurice Scève, getiteld *Délie* (1544), waarin men wel het anagram van 'l'Idée' (de platonistische Idee) gelezen heeft, de beginpoëzie van de Pléiade-dichter Joachim du Bellay (1548), en het latere werk van Marguerite de Navarre.

Gezien de opkomst van het neoplatonisme in de Franse letterkunde van die tijd, blijkt de interpretatie die Rabelais van het schaakspel geeft, heel actueel. Hoewel het niet duidelijk is wat de precieze plaats is, die Rabelais aan de schaakepisode zou toekennen in de definitieve versie van zijn *Quint Livre*, mag aangenomen worden dat deze plaats essentieel is. Het spel, dat de reizigers (en met hen de lezer) een korte blik vergunt in de kosmische harmonie, is een voorafschaduwing van het einde van de queeste. Het kon-

digt het moment waarin de ultieme wijsheid wordt gevonden: het orakel van de Goddelijke Fles.

Eindnoten:

1. Ik citeer Rabelais naar de Nederlandse vertaling van J.A. Sandfort (1971[4]), verschenen onder de titel *Gargantua en Pantagruel*, Amsterdam, De Arbeiderspers.
2. ‘Rabelais et les échecs’. In: *Revue du Seizième Siècle* 15 (1928), p. 151-155.
3. ‘The Chess Ballet: a Faraway Vision of Pantagruel and Polifilo’. In: *Connaissance de l'étranger. Mélanges à la mémoire de J.-M. Carré*, Paris, 1964, pp. 224-239. Ook in: *The Peregrine Muse. Studies in Comparative Literature*, Chapel Hill, 1969, p. 168-186.
4. ‘Cassamus, Pantagruel en het spel der koningen’. In: *Eer is het lof des deuchts. Opstellen over renaissance en classicisme aangeboden aan F. Veenstra*, Amsterdam, 1986, p. 296-304.
5. ‘Chess as a Literary Idea in Colonna's *Hypnerotomachia* and in Rabelais' *Cinquiesme Livre*’. In: *Romanic Review* 70 (1979), p. 321-335. Voor een afwijkende, maar interessante interpretatie van de schaakthematiek bij Colonna en Rabelais, verwijs ik naar het artikel van Gilles Polizzi, ‘Du “Bal en forme de jeu d'échecs” au “Palais des secrets”: aspects de l'espace conceptuel dans la fiction de la Renaissance’. In: M.-L. Demonet-Launay en A. Tournon (éds.), *Logique et littérature à la Renaissance.* Parijs, 1994, p. 193-218.
6. *Het humanistische denken. Italië-Frankrijk 1450-1600*, z.p., 1967. p. 62-63.

Ron Elshout

Schaak!
Over *Roman van Walewein*

Etymologie

Het etymologisch woordenboek legt niet alleen uit dat *schaak*, in het middelnederlands *scaec*, zowel het schaakzetten als schaakbord als schaakstuk kan betekenen, maar ook dat het spel in de elfde eeuw van de Arabieren werd overgenomen, die het in Perzië hadden leren kennen. Dat verklaart meteen de naam, want *šâh* betekent *koning.*

Deze veertiende-eeuwse Perzische illustratie verhaalt hoe een ambassadeur van India het schaken naar het Perzische hof bracht.

Hebben middelnederlandse auteurs van hoofse verhalen dat ooit beseft? Hoewel kegelen, voetbal en tennis bekend waren, is in de hoofse literatuur vooral schaken populair. Ongetwijfeld zal dit te maken hebben met het voorkomen van bij de ridderwereld passende attributen als torens, paarden, koning en koningin, maar evenzeer zullen het elitaire van het spel en de mogelijkheden het spel zelf verfijnd en rijkelijk uit te voeren tot de populariteit bijgedragen hebben. Het is dan ook niet verwonderlijk dat juist een schaakbord bij koning Arthur naar binnen zweeft in de beroemde *Roman van Walewein.*

Natuurlijk wenste een middeleeuwse adellijke heer die een opdracht tot schrijven gaf een spannend en mooi verhaal, terwijl hij er tegelijkertijd op uit was om door middel van zijn bemoeienis met de kunst zijn status te vergroten.

In ‘Hoofse cultuur en litteratuur’ voegt F.P. van Oostrom daar nog aan toe: ‘Niet alleen echter tegenover de buitenwereld, maar ook intern, binnen de eigen hofkring, vervult de hoofse litteratuur een meer serieuze functie naast de louter amuserende: vermaak èn lering is het parool. De lering richt zich bij uitstek op de hoofsheid-zèlf. De romans leren het publiek wat hoofsheid is, en hoe deze in praktijk dient te worden

gebracht. Daartoe voeren zij helden ten tonele die de hoofse kwaliteiten op ideale wijze belichamen en verkeren in een milieu dat een toonbeeld is van hoofse beschaving. Beleefdheid in spreken en gedrag, correcte vechtmethoden, geëlaboreerde beschrijvingen van luisterrijke maaltijden en luxe voorwerpen, het breed uitmeten van lichamelijke kwaliteiten - het zijn vaste bestanddelen van het genre, een genre dat op de leest van het ideaal is geschoeid. Natuurlijk is niet alles volstrekt ideaal; dan zou deze vorm van litteratuur geen lang leven beschoren zijn geweest. Bepaalde aspecten van hoofs gedrag worden "geproblematiseerd", zoals de spanning tussen totale toewijding aan de geliefde en algemeen sociale dienstbaarheid, die een van de thema's vormt van Chrétien de Troyes' *Erec* en *Yvain.* Maar typerend genoeg is het de hoofsheid-zelf die in het brandpunt van de romanproblematiek staat, en wel zonder dat de wenselijkheid van de hoofse cultuur als zodanig in twijfel wordt getrokken, integendeel: die cultuur vindt in haar litteratuur, steeds weer, haar collectieve zelfbevestiging.'

Eerste zetten

In zijn algemeenheid zal het bovenstaande ongetwijfeld waar zijn, maar zodra afzonderlijke hoofse romans beschouwd worden, verschijnen spoedig de nodige problemen en in ieder geval verschillende visies op het onderhavige werk. Dat geldt ook voor *Roman van Walewein.*

Mevrouw A.M. (Maartje) E. Draak, sprookjesdeskundige, zag in het verhaal een bewerking van een sprookje tot een ridderroman.

J.D. Janssens was van mening dat *Roman van Walewein* een avonturenroman was, 'die enkel geïnterpreteerd kan worden op het vlak van *sensus litteralis*'. De held, Walewein, laat zich steeds leiden door de wens de orde te herstellen door elke vorm van schending daarvan (op overigens soms nogal grondige wijze, zoals we nog zullen zien) uit de weg te ruimen.

Mevrouw T.M. Verhage-van den Berg heeft bij herhaling gepleit voor de opvatting dat de *Roman van Walewein* 'een zeer bewust tot een *hoofse liefdesroman* omgewerkt sprookje' zou zijn. In 'De roman van "Walewijn"' schrijft zij:

'Neemt men alleen de hoofdhandeling in ogenschouw, dus het verhaal van de schaakbordqueeste, dan liggen zowel de conclusie van mevrouw Draak als die van Janssens voor de hand. In mijn artikel "Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de Walewein" heb ik *echter* getracht op grond van een analyse van de nevenepisoden aan te tonen dat de *Walewein* niet slechts een tot ridderroman omgewerkt sprookje of een avonturenroman is, maar een hoofse ridderroman waarin de liefde de belangrijkste plaats inneemt.'

Ze schrijft werkelijk het door mij gecursiveerde 'echter', alsof haar ontdekkingen de bevindingen van Draak en Janssens uitsluiten. Maar wie goed leest, ziet dat mevrouw Verhage-van den Berg dat natuurlijk niet doet. Ze zou wel wijzer zijn, want dan zou ze volledig blind lijken voor de avonturen- en sprookjesmotieven waar het verhaal meer dan vol mee zit. Uiteindelijk doet ze dus niet anders dan aan deze zienswijzen toevoegen wat iedereen na één keer lezen van het verhaal al lang gezien heeft, namelijk dat de liefde een belangrijke rol speelt.

De rol van de liefde valt natuurlijk net zo min te loochenen als het belang van de sprookjes- en avonturenmotieven, maar op de conclusie *hoe* de liefde een rol speelt, zoals mevrouw Verhage-van den Berg die trekt, valt wellicht nog wel iets af te dingen. In haar beide artikelen luidt deze dat de auteurs 'bewust een liefdesroman hebben geschreven, waarin de held, die reeds uitmuntte in hoofse deugden, *pas door zijn welbewuste keuze voor de liefde de volmaakte hoofse ridder wordt*' (Cursivering opnieuw van RE). Ze beroept zich op wat Frappier over de romans van Chrétien de Troyes schreef: 'Sans amour il est vain de prétendre à la perfection courtoise'. Het is echter de vraag of dit citaat betrekking kan hebben op Waleweins liefdesperikelen en of mevrouw Verhage-van den Berg niet het een en ander over het hoofd gezien heeft, waarvan zij zich door bestudering van Chrétien De Troyes' werken of lezing van Van Oostroms artikel op de hoogte had kunnen stellen.

Samenvatting van het verhaal

Na een bede van Penninc vangt het verhaal aan te Cardole, waar de ridders en koning Arthur verblijven. Zij worden opgeschrikt door een prachtig schaakspel

dat ieder die wil, uitnodigt te spelen. Als niemand reageert zweeft het schaakspel het slot weer uit. Arthur wil het schaakspel hebben en vraagt wie het voor hem wil gaan halen. Wanneer niemand iets zegt, doet hij de belofte, dat degene die hem het spel bezorgt na zijn dood al zijn bezittingen zal erven. Pas als Arthur dit herhaald heeft, reageert Walewein, die Arthur eerst vraagt nogmaals zijn woord te geven.

Bij Waleweins vertrek wordt deze bespot door Keye:

> Here Walewein [...] haddi ghenomen enen draet
> ende hadde den ant scaec ghestrect zo mochtijt nu
> hebben ghetrect dat u niet ne ware ontvaren.

(Heer Walewein, had een draadje aan het schaakbord gebonden, dan kon je nu trekken en was het je niet ontgaan)

Walewein komt na een lange tocht bij een berg in een kloof terecht, waar hij in gevecht raakt met een nest draken. De moederdraak verwondt hem ernstig, maar Walewein overwint. Nadat hij zijn paard teruggevonden heeft, zwemmen zij een grote rivier over. Uiteindelijk komt hij bij de burcht van coninc Wondere terecht, waar hij het schaakspel vindt, dat eigendom is van deze koning. Walewein wordt goed verzorgd; doordat hij in een wonderbed slaapt, geneest hij van zijn wonden. Zijn wapens en paard worden eveneens goed verzorgd.

Bij een maaltijd legt Walewein aan de koning uit waardoor hij hier verzeild is geraakt. De koning zegt dat Walewein het schaakspel kan winnen, maar Walewein weigert te duelleren met zijn gastheer. De koning legt uit dat dit niet nodig is, maar hij verlangt in ruil ‘tswaert metten tween ringhen’ van ‘die coninck Amoraen’. Het zwaard heeft bijzondere krachten:

> Hem ne mach gheen man comen te voren
> Es hi daer toe niet vercoren
> Ende trect hi ute dat goede swaert
> Het slatene ontwe in de middewaert. [vv. 1277-1280]
> [...]
> Daer ne dar niemen omme vraghen
> Dat daer yemene sal verdraghen
> Hine si van duechden uut vercoren
> Van alle den gone die zijn gheboren
> Ende van ridderscepe mede. [vv. 3249-3253]

(Niemand durft er naar te vragen, omdat het slechts de meest uitgelezen man in deugd en ridderlijkheid zal sparen.)

Uiteraard gaat Walewein op weg. Dan ontmoet hij in een bos een weeklagende jongeling op een mager paard, die Walewein vertelt dat hij bespot wordt door de man die zijn broer omgebracht heeft. Nu wil hij zelf tot ridder geslagen worden, omdat hij die man uitgedaagd heeft, maar zijn eigen paard is gestolen. Walewein geeft hem zijn paard, stuurt hem naar Arthurs burcht en gaat zelf te voet verder tot hij iemand tegenkomt die tol eist. Die tol krijgt de ridder dan ook:

> Mettien heiftie (= Walewein) tswaert verheven
> [...]
> Ende cloofde hem helm ende nesebant

Ende sloecht hem in toten tanden.
Doe trac hijt uut met beden handen
Ende hi seide: ‘Neimt ende ontvangt jou ghelt.’

(Hij kloofde hem helm en neusbeschermer en sloeg zijn hoofd in tot de tanden. Toen trok hij het eruit met beide handen en zei: ‘Neem en ontvang je geld!’)

Vervolgens brengt Walewein iedereen uit het kasteel van de toleiser om, sluit alle deuren en werpt de sleutels weg.

Inmiddels is de jongeling aangekomen te Cardole waar men Waleweins paard, Gringolette, herkent. Men (vooral natuurlijk Keye) denkt dat het met Walewein gedaan is. Lanceloet, de deugdzame, komt voor de jongeling op en deze kan zijn verhaal doen, waarna hij tot ridder geslagen wordt en zo snel mogelijk vertrekt.

Walewein is aangekomen bij het krijtperk waar de ridder op de knaap wacht, die pas laat aankomt. Omdat de ridder veel medestanders heeft, zegt de koning van het gebied de jongen zijn steun toe. De jongen wint de kamp, waarna hij door de ‘supporters’ van het slachtoffer onder de voet gelopen wordt. Walewein komt tussenbeide en dwingt de koning zijn woord te houden. Er ontstaat een enorme vechtpartij

waarvan de afloop onzeker is, tot Waleweins interventie de beslissing brengt. Na een verzorging met veel eervertoon in het kasteel wil Walewein vroeg in de ochtend vertrekken. De jongeling zweert hem eeuwige trouw, maar Walewein verzoekt de koning hem in bescherming te nemen. Tot slot noemt Walewein zijn naam en krijgt dan met moeite *orlof* (toestemming te vertrekken).

Na een lange reis komt hij aan zee, waar hij een kasteel op een rots, Ravenstene, vindt; hij waadt er naar toe en treft er de heer Amoraen, die hem het zwaard met de twee ringen alvast geeft, als Walewein belooft Joncvrouwe Ysabele voor hem weg te halen uit het onneembare kasteel van haar vader Assentijn. Op weg naar het door twaalf muren beschermde kasteel ontmoet Walewein een rode ridder die een jonkvrouw mishandelt. Nadat Walewein in een gevecht de rode zijn schedel heeft gekliefd, ‘toter tanden’, biecht deze zijn zonden. Alvorens te sterven vraagt en krijgt hij vergeving. Twee van zijn gezellen worden door Walewein ook nog verslagen, terwijl een derde net op tijd om genade smeekt. Walewein laat hem zweren, dat hij in zal staan voor de drie jonkvrouwen van de gesneuvelden, die nu zonder bescherming zijn. Dan gaat hij met de jonkvrouw mee naar het kasteel van haar oom. Na de maaltijd kost het veel moeite om orlof te krijgen als hij weggaat om de rode te begraven. Op de plaats van het gevecht bidt Walewein, maar hij wordt tijdens zijn wacht opgeschrikt door misbaar dat wordt veroorzaakt door duivels die met de lijken komen stoeien. Ze worden door Walewein verjaagd. De volgende dag wordt de rode bij een kapel begraven, waarna Walewein verder trekt op zoek naar het kasteel van Endi, tot hij bij een rivier komt die gloeiend heet is en alleen over te steken valt via een onbegaanbaar smalle brug. Hij rijdt naar een prieel waar hij uitrust. Als hij slaapt, steelt de vos Roges zijn wapens en Ringolette. Walewein grijpt hem, maar is vergevingsgezind. Dan vertelt Roges hoe hij zo geworden is: Zijn mooie stiefmoeder had hem met een list in een compromitterende situatie gelokt, waardoor hij ter dood veroordeeld werd. Als zij er aan twijfelt of het vonnis wel uitgevoerd zal worden, verandert ze hem in een vos, welke betovering ongedaan zal raken wanneer hij bij elkaar ziet: Coninc van den Wondere ende zine sone Alydrisondre en heer Walewein en een conincsdochter die Assentijn heet. Roges vertelt verder dat de rivier zo heet is, doordat zondige zielen er hun zonden af komen wassen. De vos kent echter een geheime gang onder de rivier door naar het kasteel van Endi.

Dan vecht Walewein zich in een groot aantal verzen tot aan de vijfde poort, waarbij de verdedigers in het donker zo in paniek raken dat ze elkaar te lijf gaan, terwijl Walewein zichzelf verzorgt in een zaal van het kasteel en daar een slaapje doet. De volgende ochtend ontwaakt hij doordat een grote groep ridders naar ‘de daders’ op zoek gaat. Hij weet ze buiten te sluiten. In de burcht vindt intussen een gesprek plaats tussen Assentijn en Ysabele over een voorspellende droom die de laatste heeft gehad. Assentijn staat haar een *bede* (wens) toe. Nadat de koning gewaarschuwd is, raakt deze bij de tiende poort in gevecht met Walewein, die zijn zwaard verliest en zich dan gevangen laat nemen. Ysabele, die meteen verliefd raakt, vraagt als haar bede Walewein één nacht in haar macht te mogen houden. Dit wordt haar toegestaan. De koning en de ridders bezoeken het slagveld en raken zelfs nog even slaags met de buitengesloten ridders. Op de terugweg vinden zij het zwaard, maar niemand kan het oprapen. 's Avonds laat bezoekt Ysabele Walewein // en zij ‘hadden beide amours jolijt ende grote jonst’ (het plezier en de grote gunst van de liefde). Ze worden echter door een jaloerse ridder verraden. Na een felle strijd worden ze gevangen gezet. Dan

verschijnt echter de geest van de rode ridder die hen bevrijdt en buiten het kasteel door de geheime gang naar de vos voert. Walewein, Ysabele en de vos gaan op weg naar coninc Wondere tot zij een ridder tegenkomen die Ysabele opeist. Het komt tot een duel, waarbij Walewein hem onthoofdt. 's Nachts zitten Walewein en Ysabele aan de maaltijd in het kamp van een hertog als er een lijk + een los hoofd wordt gebracht: de zoon van de hertog! Doordat het lijk weer gaat bloeden wordt Walewein als de dader aangewezen. Hij legt de hertog een en ander uit, maar deze geeft zijn manschappen een vrijbrief, zowel ten opzichte van Walewein als Ysabele, die hij uitscheldt voor hoer. Ze wordt door tussenkomst van een edelman voor verkrachting behoed, maar Walewein is alleen gewapend met een schild en hij delft het onderspit. Hierna worden ze naar het kasteel van de hertog

gevoerd, waar ze in de kerker een zware tijd hebben, totdat Walewein, woedend door het gepest van de cipier, zijn kettingen losrukt en de cipier ombrengt. Het lukt beiden te ontsnappen, waarbij ze Gringolette en de vos ook nog terug vinden. Buiten belooft Walewein Ysabele niet uit te leveren aan concinc Amorijs en vinden zij het zwaard terug. Daarna gaan zij scheep naar Ravenstene, alwaar Amorijs blijkt te zijn gestorven. Vandaar trekken ze verder naar coninc Wondere. Onderweg, bij een fontein, als Walewein slaapt, komt er een zwarte ridder, die Ysabele schaakt. De vos, die denkt dat de zwarte de duivel is, wekt Walewein en deze achtervolgt de ridder. Het loopt weer uit op een vechtpartij, waarbij Walewein het zwaard met de twee ringen niet mag gebruiken, omdat hij een gelofte heeft afgelegd, dat hij het nooit zal opheffen tegen een Christenridder. Hij gebruikt een ander zwaard dat hem te Ravenstene is gegeven. Hiermee slaat hij de andere ridder neer. Wanneer diens helm afgaat, blijkt het Lanceloets broer Estor te zijn! Walewein verzorgt Estors wonden en laat hem achter in een naburig kasteel. Verder reizend komt het gezelschap bij het kasteel van ‘de cnape’, waar ze uitbundig ontvangen worden. De volgende ochtend blijkt het kasteel belegerd te worden door de hertog; deze eist Walewein en Ysabel op. Er ontstaat een enorme veldslag, die lang duurt, maar uiteindelijk lukt het Walewein de hertog gevangen te nemen; de hertog blijkt in de gevangenis wel aanspreekbaar: Walewein ‘maecte pays jegen den here’. Na veertien dagen trekken Walewein c.s. verder naar coninc Wondere. Hier verandert de vos in een schone jongeling en ruilt Walewein het zwaard voor het schaakspel, waarmee ze een maand later aankomen te Cardoel. Daar is ook koning Assentijn, die Walewein zijn dochter gunt, en de koning van Hisike, de vader van Roges. Er volgen dertig dagen feest en Arthur krijgt het schaakspel.

Er zijn er die zeggen dat Walewein met Ysabele getrouwd is, maar ook wordt gezegd dat Assentijn zijn dochter meenam. De schrijver weet de waarheid niet. Penninc heeft het boek niet afgekregen, dus heeft Pieter Vostaert de rest, 3300 verzen, ‘na die wort die hi vant van Penninge bescreven’ afgemaakt. Dit boek is geschreven in 1350.

Middenspel

Zoals iedereen kan zien wordt Waleweins queeste naar het schaakbord nogal eens onderbroken door passages die op eerste gezicht met de hoofdlijn van het verhaal weinig van doen lijken te hebben. Het is de verdienste van mevrouw Verhage-van den Berg dat zij de betekenis van die ‘nevenepisoden’ geduid heeft. Zij komt daarbij dicht in de buurt van de opvatting van Van Oostrom dat de hoofse ridderromans niet alleen vermaak inhielden, maar ook lering. Zij wijst er op dat de nevenepisoden veel aandacht besteden aan typisch hoofse ridderdeugden als *stercheit* (kracht), *coenheit* (dapperheid), *hovescheit* (hoofsheid), *oetmodicheit* (nederigheid), *ontfermhertichеit* (barmhartigheid).

(Binnen het bestek van dit artikel is er geen plaats om Waleweins gedrag geheel te toetsen, maar ook in de hoofdlijn van het verhaal is er veel ruimte ingeruimd om zowel de hoofse gedragsregels als Waleweins deskundige omgang daarmee te ‘demonstreren’. Ook laat het verhaal zien hoe het níet hoort. Een voorbeeld hiervan

is de wijze waarop Walewein omgaat met het gastrecht: hij weigert te duelleren met zijn gastheer, vraagt altijd keurig *orlof*, terwijl de hertog dit gastrecht op flagrante wijze schendt.)

Aan het gegeven dat deze hoofse hoedanigheden vooral tijdens de heenreis aan de orde komen, terwijl gedurende de terugreis vooral de 'minne' een rol speelt, verbindt Verhage-van den Berg de eerder genoemde conclusie die Waleweins 'minne' voor Ysabele plaatst in het verlengde van de genoemde hoofse eigenschappen. Ik vraag mij echter af of de onvoorwaardelijke keuze die Walewein voor Ysabele maakt niet veel meer als een complicerende factor gezien moet worden dan als een aanvulling op zijn *hovescheit.* Immers, op het moment dat de verteller, Vostaert is dat inmiddels, Walewein tegen Ysabele laat zeggen: 'Lieve joncfrouwe ik kenne dit wel. Laet juwen rouwe! Ic belove ju goedertiere in beswike ju niet! Troest ju in desen. Also ghi wilt, also saelt wesen' (Lieve jonkvrouw, ik weet dat allemaal heel goed. Maar heb geen verdriet. Ik beloof u plechtig, ik verlaat u niet. Troost u daarmee. Wat u wilt, dat zal gebeuren.), laat hij Walewein niet, zoals mevrouw Verhage-van den Berg dat formuleert, welbewust voor de

liefde kiezen, maar laat de verteller Walewein het probleem van de keuze tussen de toewijding aan zijn geliefde Ysabele en zijn dienstbaarheid aan Arthur tamelijk impulsief 'oplossen' door zijn plicht ten opzichte van Arthur te verzaken. Want dat doet hij: op het moment dat hij de uitspraak doet, heeft deze tot gevolg dat hij Ysabele niet kan inruilen voor 'tswaert metten tween ringhen'; en geen zwaard betekent: geen schaakbord en dat wil meteen zeggen: einde queeste. Eindelijk zou de eeuwige miesmacher Keye een keer zijn gelijk kunnen halen en zich verheugen in Waleweins oneindige *lachter* (schande).

Mijn stelling is dus: Waleweins keuze vóór Ysabele op dat moment is geen vervolmaking van zijn *hovescheit*, maar staat daarmee juist op gespannen voet en stelt deze op de proef. De lering van het verhaal schuilt mijns inziens niet in het idee dat een (bijna) volmaakt hoofse ridder volmaakter wordt door de minne, maar dat zèlfs een (bijna) volmaakt hoofse ridder in de problemen kan komen wanneer hij voor keuzes komt te staan die enerzijds zijn persoonlijke toewijding aan een geliefde en anderzijds, in de woorden van Van Oostrom, zijn algemeen sociale dienstbaarheid betreffen, want deze twee staan per definitie op spanning.

Argumenten

Welke zijn nu de argumenten om deze bewering te staven?

We zouden kunnen kijken naar andere hoofse ridderromans waar deze thematiek een rol in speelt.

Van Oostrom noemt terecht de ridders Erec en Yvain. De eerste is één van de hoofdpersonen uit een van de eerste Arthurromans van de hand van Chrétien de Troyes, *Erec en Enide.* Men dateert het ontstaan van het verhaal omstreeks 1165-1170. Wanneer Erec getrouwd is met Enide gaat hij dermate in de liefde voor zijn vrouw op dat ridders uit zijn gevolg er schande van spreken. Wanneer Enide hem dat, overigens op zijn aandringen, vertelt, vertrekt Erec met Enide van het hof en gebiedt haar te zwijgen. Doordat zij viermaal zijn bevel negeert, redt zij even zo veel keren zijn leven en na de avonturen waarbij Erec op zijn beurt Enide redt volgt een verzoening. In een volgend avontuur weet Erec Moboagrain, die met zijn geliefde in een tuin leeft en ieder die deze betreedt verslaat, te doden. De symboliek van de passage waarin juist Erec Maboagrains geliefde ervan weet te overtuigen dat het leven buiten de tuin haar gelukkiger zal maken, spreekt boekdelen: de harmonie tussen de liefde en de ridderplicht in de wereld is bereikt.

Een andere roman van Chrétien de Troyes, *Le chevalier au lion*, gedateerd rond 1180, handelt (ook) over de spanning tussen liefde en trouw daaraan tegenover de ridderplicht die eist dat men er op uit trekt. Het conflict wordt in deze roman precies 'andersom' uitgewerkt als in *Erec en Enide*: Yvain trouwt met Laudine, maar krijgt van Gauvain (= Walewein!) het advies zijn oude leven als toernooiridder niet te vergeten. Wanneer Laudine Yvain toestemming geeft haar een jaar te verlaten, overschrijdt deze de termijn en via een boodschapper hoort hij dat Laudine hem niet meer wil zien. Na een tijd van verwildering stelt Yvain zijn ridderschap in dienst van de zwakkeren (zoals de leeuw uit de titel die door een serpent wordt aangevallen, waarna het beest bij hem blijft). Het komt zelfs nog tot een gevecht met Gauvain,

omdat beide ridders als kampioen voor een jonkvrouw optreden. Doordat zij elkaar aan de stem herkennen, wordt voorkomen dat de een de ander verslaat. Dankzij de bemiddeling door een jonkvrouw van Laudine neemt de laatste Yvain in genade aan. De gewenste balans tussen ridderschap en liefde wordt bereikt doordat Yvain zijn ridderschap niet langer in dienst stelt van zijn persoonlijke roem, doch in dienst van 'algemene sociale dienstbaarheid'.

Een ander voorbeeld, dichter bij huis, kan ontleend worden aan *Moriaen*, een Arthurroman die waarschijnlijk iets jonger is dan de *Roman van Walewein*, maar evenals deze laatste waarschijnlijk ook oorspronkelijk Nederlands. De roman vervlecht twee verhaallijnen. Walewein en Lancelot zoeken Perchevael, de graalridder; ze ontmoeten Moriaen die op zoek is naar zijn vader Acglovael. Voordat de ridders echter beide opdrachten tot een goed einde kunnen brengen, bericht koning Arthurs vrouw dat onverlaten de afwezigheid van de voortreffelijken gebruikt hebben om Arthurs rijk aan te vallen. Uiteraard grijpen de ridders éérst in, herstellen de orde en gaan dan pas naar de woonplaats van Moriaens moeder om daar hetzelfde te doen. Al in 1969 is er (door Paarde-

kooper-van Buuren) op gewezen dat deze structuur er op wijst dat men zich blijkbaar éérst voor de Arthurgemeenschap, en de ordening daarvan, moet inzetten voordat de meer persoonlijke zaken aan de orde mogen komen.

Tegenzet

Nu zou men hier tegen in kunnen brengen dat het schaakspel, een aardig hebbedingetje, slechts een voorwerp is en iets totaal anders dan de ordening van het Arthurrijk, maar dan blijft nog staan dat Walewein vertrok op uitdrukkelijke wens van Arthur in wiens dienst hij dus de queeste zou moeten volbrengen. Dat alles vergeet hij op het moment dat hij Ysabele zijn belofte doet.

Verkeerde zetten

Er zijn natuurlijk binnen de roman zelf ook argumenten te vinden om mijn zienswijze te staven. Ergens rond versregel 7840, wanneer Ysabele op haar verzoek in de kerker alleen gelaten zal worden met Walewein (de plaats is in de samenvatting gemarkeerd met //), heeft Penninc, om redenen waar slechts naar te gissen valt, de schrijfveer uit zijn hand moeten laten dwarrelen. Daarna heeft Vostaert ‘na die wort die hi vant van Penninge bescreven’ het verhaal afgemaakt. Het is onduidelijk wat Vostaert met die zinsnede bedoeld heeft. Eén van de mogelijke vertalingen luidt: ‘Vostaert heeft het [verhaal] zo goed hij kon voortgezet naar de tekst die hij van Penninc op schrift had aangetroffen’; in deze weergave zit de suggestie besloten dat Vostaert het onafgemaakte verhaal heeft ‘gevonden’ en op eigen gezag afgemaakt. Toch voel ik meer voor het idee dat Penninc schematische aantekeningen voor de rest van het verhaal heeft nagelaten. Dat hij aan de hand van aantekeningen, desnoods een schematische opzet, heeft gewerkt, hoeft bij een verhaal van deze lengte en structuur geen verwondering te wekken. Bovendien verklaart deze veronderstelling de (vertel)fouten die in het deel van Vostaert te vinden zijn. Volgens Van Es was Penninc een rustig, evenwichtig en tot beschouwing geneigd type, terwijl hij Vostaert als een grover, naar dramatische situaties hakende figuur typeert. Men zou zich kunnen afvragen of deze karakteriseringen niet alleen door de stijlverschillen tot stand zijn gekomen, maar mede door de aard van de verschillende passages, want mevrouw Verhage-van den Berg heeft natuurlijk gelijk wanneer zij op de verschillen tussen Waleweins ‘heenreis’ en ‘terugreis’ wijst. De heenreis stáát veel meer in het teken van Waleweins hoofsheid en de hoofse etiquette in het algemeen; het accent van de terugreis ligt veel meer op de minne.

Hoe dan ook, de typering van Vostaert als ‘grover’ is zeker op het niveau van het verhaal een juiste. Ik waag zijn betrouwbaarheid te betwijfelen, want hij begaat slordigheden.

De eerste daarvan betreft een ordinaire verschrijving. Wanneer Walewein en Ysabele te Ravenstene arriveren heet de koning die daar woonde in plaats van Amoraen plotseling Amorijs. Heeft Vostaert het voorgaande, door Penninc

geschrevene, slechts te vluchtig doorgelezen en is de naam van Amadijs uit het begin van het verhaal vaag in zijn geheugen blijven hangen?

'Woonde', in de verleden tijd, want Amoraen blijkt gestorven! Het is zeer de vraag of deze wel zeer zwakke plaats in het verhaal op rekening van Vostaert geschreven moet worden. Tot op dit moment in het verhaal heeft de verteller Walewein zichzelf laten redden, maar de grove vertellersingreep, een heuse *deus ex machina* is wèl noodzakelijk als hij Walewein voor eventuele volgende verhalen niet onmogelijk wil maken en dat hij daar op uit is, blijkt wel wanneer hij zich omtrent een eventueel huwelijk van Walewein met Ysabele in nevelen hult. Redt de verteller Walewein hier niet, dan zit er niets anders op dan Walewein tegen Amorijs (sic) te laten zeggen dat hij hem het zwaard teruggeeft, omdat hij niet van zins is Ysabele af te staan. Zoals al eerder betoogd: einde queeste, want daarmee verspeelt Walewein zijn rechten op het schaakbord en zou hij voor één keer Keyes gelijk binnenhalen. Dat zou dan immers de enige manier zijn om het verhaal 'logisch' af te maken.

Mevrouw Verhage-van den Berg maakt het naar aanleiding van deze passage wel erg bont; zij vindt niet dat deze *deus ex machina* de vastgelopen queeste uit het slop haalt (zoals Janssens het formuleerde), maar ze ziet de oplossing 'als een beloning voor Walewein: omdat hij de liefde heeft verkozen boven de "prijs"

(eer), verbonden aan de volbrenging van de queeste' en daarom 'heeft hij óók die "prijs" verdiend!' Als je je blind staart op 'minne' als aanvulling op Waleweins hoofsheid, dan kom je tot dit soort kromme gevolgtrekkingen. Trouwens: van wie krijgt Walewein die beloning dan? Van de verteller - en die is toch de almachtige (*deus*) in het verhaal.

Eindspel

Een stukje verderop gaat Vostaert opnieuw in de fout en ditmaal niet alleen met een verschrijving. Wanneer de zwarte ridder, die later Estor blijkt, Ysabele wil schaken, staat er ineens dat Walewein 'tswaert metten tween ringhen' niet mag gebruiken, omdat hij een gelofte afgelegd heeft dat hij het niet zal gebruiken tegen een Christenridder! Maar hoe je ook zoekt, in het verhaal is die, nu ter plekke door Vostaert uit zijn duim gezogen, gelofte nergens te vinden. Sterker nog: Walewein héέft het zwaard al tegen een nadrukkelijk als Christen geafficheerde ridder gebruikt: de Rode Ridder, die de jonkvrouw mishandelde, toont berouw, biecht en wordt door Walewein van het sacrament der stervenden en een christelijke begrafenis voorzien. Ook van het extra zwaard waar Walewein zich van bedient is geen sprake geweest.

Wat is hier met Vostaert aan de hand? Ik acht het niet onwaarschijnlijk dat er een aantekening van Penninc is geweest die aangaf dat Walewein van het toverzwaard geen gebruik (meer) kan maken. Daar zijn wel voor de hand liggende argumenten bij te bedenken. Het is natuurlijk de bedoeling dat Estors schedel níet gekliefd wordt, want de ene Ronde-tafel-ridder die de andere om het leven brengt, kan natuurlijk niet, hoe zijn onhoofse gedrag ook mag contrasteren met 'wat hoort'.

Schaak en mat

Maar er is wellicht een veel belangrijker reden waarom Penninc het niet wenselijk achtte dat Walewein het magische zwaard nog zou gebruiken. Walewein heeft vóór Ysabele gekozen, daarmee zijn ridderplicht ten opzichte van Arthur verzaakt en 'tswaert metten tween ringhen' zou zich alleen laten hanteren door een ridder die uitgelezen was in deugdzaamheid en ridderschap. Het is maar zeer de vraag of dat voor Walewein nog voor de volle honderd procent geldt. Hij is natuurlijk te zeer hoofs en een te belangrijk Ronde-tafel-ridder om hem vanwege zijn keuze geheel in de lachter (schande) te storten en de queeste geheel te laten mislukken. Dat zijn keuze voor de liefde hem 'de volmaakte hoofse' ridder maakt die mevrouw Verhage-van den Berg in hem wil zien, betwijfel ik. Eerder geloof ik in een genuanceerde opzet van Penninc die de spanning tussen totale toewijding aan de geliefde en de algemeen sociale dienstbaarheid, hier verbeeld door Waleweins belofte aan Arthur, heeft willen laten zien, maar vervolgens door Vostaert niet genoeg begrepen is - zoals ook ruim zes eeuwen later niet door mevrouw Verhage-van den Berg, die zich blind staarde op de 'minne', maar niet inzag dat het individuele van de liefde altijd op gespannen voet stond, staat en zal staan met andere belangen, zoals het algemeen

maatschappelijke. Daarmee is *Roman van Walewein* in meer dan één opzicht een verhaal van alle tijden.

Literatuur

Penninc en Pieter Vostaert, *Roman van Walewein.* Uitgegeven door Dr. G.A. van Es, Culemborg, 1976.
Penninc en Pieter Vostaert, *Roman van Walewein.* Vertaald door R.J. Wols, Utrecht/Antwerpen, 1983.
W.P. Gerritsen en A.G. van Melle (red.), *Van Aiol tot de Zwaanridder.* Nijmegen, 1993.
F.P. van Oostrom, 'Hoofse cultuur en litteratuur'. In: R.E.V. Stuip en C. Vellekoop (red), *Hoofse cultuur, studies over een aspect van de middeleeuwse cultuur*, Utrecht 1983.
P. Minderaa, 'De compositie van de Walewein'. In: F.P. van Oostrom (red.), *Arturistiek in artikelen*, Utrecht, 1978.
A.M.E. Draak, *Onderzoekingen over de roman van Walewein.* Groningen, 1975.
J.D. Janssens, *Analyse van de structuur en de verhaaltechniek in de hoofse oorspronkelijke Middelnederlandse ridderroman (...).* Leuven, 1976
J.D. Janssens, 'De Arturistiek: Een "wout sonder genade"'. In: *Spiegel der letteren* 4 (1979) en 1 (1980).
T.M. Verhage-van den Berg, 'Het onderschatte belang van de nevenepisoden in de Walewein'. In: *NTg* 3 (1983).
T.M. Verhage-van den Berg, 'De roman van "Walewijn"', in: *BZZLLETIN* 124 (1985).

Karina van Dalen-Oskam

Toverië of geen toverië?
Walewein en *Het zwevende schaakbord*

Schrikdraad in de rozenperken: nu niet bepaald iets waar men tegenaan denkt te lopen in het rijk van koning Artur. Toch dienen zijn Tafelronderidders er terdege rekening mee te houden in Louis Couperus' roman *Het zwevende schaakbord* (1922). In tegenstelling tot het Romaanse Camelot van koning Artur heeft het moderne Gotische kasteel van Merlijn namelijk ter verdediging geen gracht of wal, maar geheimzinnige, tussen de rozestruiken verborgen metalen draden, die insluipers kunnen doden met één toverschok.

En dat is nog lang niet alles. Wat moeten de ridders denken van al het licht, dat overal in het kasteel ontstoken wordt wanneer zij naderen? En van de deuren, die uit zichzelf open gaan en weer gesloten worden? Ze waren al enigszins gewend aan Merlijns Feniks, de blauwe, ritmisch ruisende tovervogel waarmee hij zich door de lucht verplaatst en de toverwagen die op wonderolie loopt. Nieuwe ontdekkingen blijven hen echter in verwarring brengen - de 'sprakebloeme' waarmee Merlijn met zijn ver weg wonende zuster kan communiceren en het toverlicht op de witte wand dat beelden vormt van verleden gebeurtenissen. Ze weten dat Merlijn er de hand in heeft. Maar: 'Toverië? Of geen toverië? vraagde zich Sagremort af. 'Dat is de vrage!'

Toch hebben zij Merlijn hard nodig. Het is tien jaar geleden dat zich voor het laatst een 'aventuur' heeft voorgedaan aan Arturs hof. De oude koning zit te versuffen in zijn motputterige hermelijnen mantel en zijn twaalf Tafelronderidders vervelen zich grenzeloos (alhoewel Lancelot zich best lijkt te vermaken met koningin Guenever tijdens hun eeuwigdurende wandelingen in het vergier). Vooral Arturs neef, de held van dat allerlaatste avontuur, heeft het er moeilijk mee. En om hem wat op te peppen heeft Merlijn beloofd om dat avontuur opnieuw te creëren. Het namaken van het queesteobject van Destijds (koning Artur en zijn neef gebruiken altijd een hoofdletter voor de gebeurtenissen van tien jaar daarvoor) moet binnen zijn mogelijkheden liggen: een zwevend schaakbord dat uit zichzelf tegenspeelt.

Bij het vernemen van dit laatste springt de kenner van de Middelnederlandse roman waarop Couperus zich heeft gebaseerd, de *Roman van Walewein* (kortweg *Walewein*) verrast op. In de oorspronkelijke tekst wordt er namelijk geen zet op het zwevende schaakbord gedaan... Nu is het al snel duidelijk, dat Couperus niet van plan was om de Middelnederlandse tekst nauwkeurig te volgen. Zo vond hij om te beginnen de naam van de hoofdpersoon al niet acceptabel, en besloot hij om een naamvorm aan te houden die in andere Arturverhalen voor dezelfde persoon gebruikt wordt. 'De schrijver heeft gemeend, dat Gawein stoerder en sterker klonk dan het wel slappere Walewein', zo schrijft hij in *Een woord vooraf.* Verder wilde hij niet proberen Middelnederlands te schrijven. Hij zou dat wel kunnen, maar vond dat toch wat onaardig voor zijn lezers. Hij heeft een compromis gesloten: zijn eigen Nederlands heeft hij een Middeleeuws email opgelegd, zowel in klanken als in woorden. Hierboven is dit al gebleken in enkele korte aanhalingen uit de roman, maar de volgende woorden, door Couperus in de mond gelegd van een teleurgestelde ontrouwe ridder, maken dit nogmaals duidelijk: 'Er rijden nooit geen belaagde damoselen meer rond op witte palafroeten in de foreesten!' En het belangrijkste verschil ten opzichte

van de *Walewein*: de roman van Couperus is een *humoristisch vervolg* geworden op de Middelnederlandse roman. De *Walewein* bevat veel humor, maar deze is voor de hedendaagse lezer vaak moeilijk te herkennen. Couperus' humor is subtiel en niet zelden pikant, en spreekt nog steeds velen aan. Het vervolg dat Couperus heeft geconstrueerd is niet alleen als zodanig een belangrijke afwijking van de *Walewein*, maar gaat bovendien uit van een wat andere voorgeschiedenis dan die in het Middelnederlands verhaald wordt. Maar in beide romans

draait het om een schaakspel. Een *zwevend* schaakspel.

Couperus versus Penninc

Eerst een verslag van wat er in *Het zwevende schaakbord* ‘Destijds’ gebeurde. Tien jaar geleden, zo herinneren koning Artur en Gawein zich, kwam het zwevende schaakbord op een zomerbries de zaal in zweven. Het zette zich voor de koning. Het bord was verdeeld in zeven maal acht velden van chalcedoon en agaat en bevatte gouden en zilveren stukken die waren opgesteld voor een partij. Artur deed een zet met een van de gouden stukken. Daarop speelde het spel met een onzichtbare hand tegen, totdat Artur de zilveren koning mat zette. Toen zweefde het weer weg. Die nacht droomde de koning dat hij de begonnen partij af moest maken, wilde hij zijn kroon niet verliezen. Daarop ging Gawein op pad en bracht het spel uiteindelijk terug. Artur kon de partij als winnaar afsluiten, waarop het schaakspel alsnog verdween, ‘wegzwevende als een in de wiek geschotene vogel!’. Artur bleef echter probleemloos regeren. Dan de versie van de *Walewein*, overgeleverd in slechts één volledig handschrift dat voltooid werd in het jaar 1350. Couperus raadpleegde de tekst in de editie-met-inleiding van W.J.A. Jonckbloet uit 1846-1848. Op een dag dat koning Artur te Carlioen hof hield, net na de maaltijd, kwam er een schaakspel door een raam naarbinnen zweven. Het landde op de grond. Hij die dat wilde, kon een spel beginnen. Niemand van de aanwezigen durfde echter een vin te verroeren. Het bord had gouden pootjes en rondom zilveren banden. Het speelveld was van ivoor, evenals de speelstukken, die bovendien bezet waren met zeer kostbare edelstenen - een koninkrijk waard. Toen iedereen het spel had kunnen bewonderen, verhief het zich weer en vertrok zoals het gekomen was. Koning Artur reageerde vertoornd: hij vond het spel uitzonderlijk mooi en het zou wel niet zonder reden in zijn zaal verschenen zijn. Daarom beloofde hij zijn land en kroon aan degene die het spel voor hem zou

terughalen. Door de lange stilte die hierop volgde, schaamde Walewein zich en na zich nogmaals verzekerd te hebben van Arturs belofte, bood hij zich voor de queeste aan en vertrok. Na vele avonturen leverde hij het spel bij de koning in. De verteller meldt dat er gezegd wordt dat Walewein zijn oom later als koning opvolgde, maar dat hij dat eigenlijk niet gelooft. Hij vermeldt het toch maar, want het zou natuurlijk best waar kunnen zijn. Over het schaakspel verder geen woord... De verschillen zijn duidelijk. Couperus spreekt over een ander schaakspel dan de auteur van de Middelnederlandse roman (voor het grootste deel van de 11.202 verzen tellende tekst was dat iemand genaamd Penninc; de laatste 3300 verzen zijn door een zekere Pieter Vostaert toegevoegd). Ten eerste ziet het er anders uit: in plaats van het ivoren speelbord met stukken vol edelstenen dat Walewein achterna gaat, moet Gawein achter een bord van chalcedoon en agaat aan met daarop gouden en zilveren stukken.

Dat Couperus het bord slechts zeven bij acht velden laat hebben, is trouwens een knipoog naar de beroemde miniatuur in het enige handschrift van de *Walewein*, waarop de held staat afgebeeld in achtervolging van zo'n zesenvijftig velden tellend schaakbord. Mogelijk was dit een foutje van de illustrator, maar er kan ook sprake zijn van een reële weergave, aangezien men in de Middeleeuwen op borden van verschillende grootten speelde, zoals 12×12, 8×12 of 6×6. Ten tweede: in het werk van Penninc wordt wel vermeld dat mogelijke spelers gelijk aan een partij konden beginnen (dat betekent dus dat de stukken opgesteld stonden), maar niet dat er ook daadwerkelijk iemand een zet doet en al helemaal niet, dat het schaakspel vervolgens een schaak*computer* blijkt te zijn. En hoe gek dit ook mag klinken: in dit opzicht is de keuze van Couperus conventioneler dan die van zijn collega van zo'n zeshonderd jaar eerder.

Magische schaakspelen

Uit allerlei details in de *Walewein* blijkt dat de ontwerper van de roman, Penninc, goed op de hoogte was van de Arturliteratuur van zijn tijd. Hij zal dan ook zeker kennis hebben genomen van de verschillende magische schaakspelen die hierin een rol spelen - en onder 'magisch' dient men dan niet te verstaan dat zij zweven, maar wel dat zij, net als in de roman van Couperus, uit zichzelf tegenspelen. In een van de vervolgen op de *Perceval* (*Le Conte du Graal*) van Chrétien de Troyes komt de held Perceval in een prachtig, verlaten kasteel terecht, waar een schaakspel staat opgesteld. Achteloos doet hij een zet - en bemerkt tot zijn verrassing dat het spel uit zichzelf tegenspeelt. Dan verschijnt er een jonkvrouw, voor wie Perceval onmiddellijk grote liefde opvat. Zij wil zijn geliefde enkel zijn, als hij voor haar de kop van een wit hert bemachtigt. En een wit hert is in de Arturtraditie alleen maar te vinden in een land, dat gelijkenis vertoont met het dodenrijk, een soort 'Andere Wereld'. In andere teksten moet de held op een vergelijkbare missie, wanneer hij een schaakpartij van een magisch schaakspel *verloren* heeft. In de *Walewein* komt dan wel geen schaakcomputer voor, maar iets van deze verhalen is toch blijven hangen in de beschrijving van vooral de laatste 'stop' van de held, het kasteel van koning Assentijn te Endi. Dit lijkt aanvankelijk alleen te bereiken door het oversteken van de Vagevuurrivier, een kokend hete stroom, waarin zielen in de vorm van zwarte vogels zich door onderdompeling kunnen zuiveren, om als witte vogels de rivier hemelwaarts weer te verlaten.

Het bekendste magische schaakspel komt voor in de *Lancelot-en-prose*, waarin vele verschillende Arturromans zijn samengeweven tot één pseudo-historisch geheel en waarin de ridder Lancelot, de minnaar van koningin Guinevere, de centrale persoon is. Ook in het schaakspel-avontuur steelt hij de show. Ooit, lang geleden, zorgde een tovenaar ervoor dat een groep (in de jaren oplopend tot honderdvijftig) jonkvrouwen en ridders voor eeuwig zou blijven dansen. Omdat de 'Dolle Dans' de betoverden al snel begon te vervelen, vroegen zij de tovenaar om de betovering te verbreken of om hun ook nog wat andere afleiding te bezorgen. Daarop maakte hij een schaakspel, met gouden en zilveren stukken en een bord van enkele edelstenen, dat uit zichzelf partij gaf. Bovendien zette het spel iedereen in een hoek mat (wat uiteindelijk ook

wel zal zijn gaan vervelen). Alleen de beste en mooiste ridder ter wereld zou van het spel kunnen winnen en daarmee gelijk de slachtoffers van de Dolle Dans bevrijden. Lancelot blijkt de aangekondigde redder te zijn. En dat hij echt hiervoor voorbestemd was, blijkt later aan het hof van koning Artur. Lancelot heeft het overwonnen schaakspel naar de koningin gestuurd en de hovelingen willen zelf constateren dat het niet te verslaan is. Artur wil het wel testen, maar daar zijn zijn raadsmannen het niet mee eens. Zij willen dat de beste speler van het hof het spel partij zal bieden - de koningin. Guinevere doet enorm haar best, want ze weet dat iedereen toekijkt, maar zelfs zij wordt genadeloos in de hoek matgezet.

Ideale ridders

In de *Walewein* is geen duidelijke echo van dit schaakspel-van-de-Dolle-Dans terug te vinden, maar wel in Couperus' *Het zwevende schaakbord.* Het spel zoals Couperus dat heeft beschreven, heeft zijn uiterlijke kenmerken aan dit magische exemplaar ontleend: beide hebben ze een bord van edelsteen en gouden en zilveren stukken. Uit een andere verhaalepisode

blijkt ook dat Couperus van deze passage gebruik heeft gemaakt, waarschijnlijk in Jonckbloets editie uit 1846-1849 (deel 1, vers 18.465-18.613) van de *Lancelot-compilatie*, een handschrift met een groot deel van een Middelnederlandse vertaling van de Oudfranse *Lancelot-en-prose.* De zuster van Merlijn, de fee Morgueine, houdt namelijk honderdvijftig ontrouwe ridders (het getal is zo mooi rond geworden door de aankomst van Gawein) gevangen in een vallei. Ze kunnen daaruit alleen bevrijd worden door een ridder die nooit ontrouw is geweest. Lancelot en de jonge Gwinebant heffen haar betovering op. Morgueine kan dat niet zoveel schelen: 'Maar, vreest niet, mijn lieve ridderen! Na Dolle Dans en Ontrouw-valleie vindt Morgueine u morgen nieuwe fantazijë uit!'

Indirect is het Dolle-Dans-schaakspel wel in de Middeleeuwse roman aanwezig. Gezien Pennincs kennis van de Arturliteratuur zal het wel geen toeval zijn dat het schaakspel in de *Walewein* niet alleen kostbaarder lijkt, maar ook dat het beduidend moeilijker is om dit *zwevende* spel te veroveren. Dat Walewein dat ondanks alles voor elkaar krijgt, plaatst hem minstens op gelijke hoogte met de perfecte ridder Lancelot. En juist door het feit dat het spel zweeft en door de manier waarop het spel zich aan het hof van koning Artur gedraagt, wordt Walewein ook met een andere beroemde ridder vergeleken, eveneens in gunstige zin. Het enige andere object dat het hof binnenzweeft en op dezelfde wijze weer vertrekt is namelijk de heilige Graal, het schitterende en blinkende symbool van perfectie in religieuze zin. En de enige ridder die dat object kan bemachtigen, is de in moreel opzicht ideale ridder Galahad. Zo bekeken hoort de ridder Walewein in de Middelnederlandse roman tot de top drie van de beste ridders en zal hij wat de auteur(s) betreft zeker de eerste plaats onder hen bekleed hebben. Hun van begin tot eind positieve beschrijving van de figuur Walewein lijkt de rode draad in de roman. En dat is heel bijzonder, omdat de figuur van Walewein in de Oudfranse literatuur van Pennincs tijd inmiddels nogal aan reputatie had ingeboet. Hij was, onder de naam Gauvain, een ridder geworden die zich snel van zijn queeste af liet leiden door mooie jonkvrouwen, die niet vroom genoeg was om in de Graalqueeste te slagen en die ook nog eens regelmatig de verkeerde ridders versloeg. Gauvains reputatie als vrouwenverleider komt trouwens ook heel nadrukkelijk voor in Couperus' *Het zwevende schaakbord*, zoals hierboven al bleek door Gaweins aanwezigheid in Morgueines vallei van ontrouwe ridders. Dat is nog een aanwijzing dat Couperus zich niet strak aan de *Walewein* gebonden achtte en kennis van andere tradities gebruikte voor thema's en motieven in zijn eigen roman.

Graal versus schaak

Zoals hierboven al is gesuggereerd, is het zwevende schaakspel in de *Walewein* te zien als een wereldlijke parallel van de Graal. Penninc heeft waarschijnlijk juist voor een schaakspel gekozen omdat dit in zijn tijd nog een zeer elitair spel was, dat alleen door de hoge adel gespeeld werd. Leren schaakspelen was, samen met bij voorbeeld de valkejacht en verzen maken, een vast onderdeel van de opvoeding van jonge

edelen. De kennis van het spel was nog vrij jong: pas in de tweede helft van de twaalfde eeuw raakte het goed bekend in Noord-Frankrijk en daarna ook in de Nederlanden. Nadat de kerk het schaakspelen aanvankelijk verbood (men zette er geld bij in, dus werd het beschouwd als behorend tot de verboden kansspelen), verschenen er in de tweede helft van de dertiende eeuw juist teksten, waarin het schaakspel werd gebruikt als illustratief pedagogisch materiaal. De belangrijkste thema's hierin waren de macht van de koning en de structuur van de maatschappij. Dit laatste is uitgewerkt door de dominicaan Jacobus de Cessolis, die elk schaakstuk vergeleek met een bepaalde maatschappelijke functie en voor elke functie gedragsrichtlijnen gaf, die gesymboliseerd werden door de wijze waarop het bijbehorende schaakstuk zich over het bord mocht verplaatsen (zo mocht een pion, in het Middelnederlands *vinne* of *vinde* geheten, natuurlijk maar weinig vakjes tegelijk vooruit, aangezien hij ‘slechts’ symbool stond voor verschillende ambachtslieden). Ook de wetenschap dat zelfs het adellijke schaakspel gewoonlijk van hout was vervaardigd, illustreert waarom het uit zulke kostbare materialen vervaardigde zwevende schaakspel van Penninc inderdaad voldeed om met de Graal te wedijveren.

Louis Couperus heeft deze parallellie goed aangevoeld. Verschillende malen noemt hij Graal en Schaak in één adem, zoals bij voorbeeld in Gaweins woorden ongeveer halverwege zijn queeste: ‘zo is het immer geschied: nimmer is Heilige Speer of Heilige Graal of Zwevende Scaec dadelijk gevonden door dolende ridder’. In de Middelnederlandse roman komen dergelijke wendingen niet voor. Gedurende het grootste deel van de roman wordt er zelfs helemaal niet gesproken over het schaakspel waarvoor Walewein is uitgetrokken. Ook wat dat betreft is Couperus' roman verhaaltechnisch evenwichtiger. Steeds weer ziet Gawein het schaakspel voor zich opzweven, weet hij in welke richting hij verder moet, en kan hij het net niet grijpen - totdat er opeens een knal klinkt. Er komt een blauwe damp uit het spel en het stort ter aarde. De stukken, aan metalen draadjes, slingeren over het bord. Gawein constateert dat het speelbord gebroken is en dat het een dubbele bodem heeft met daarin ‘een vreemd, klein, sierlijk enghien’. Hij begrijpt, ‘dat toverië en wonderlijke enghiene, groot of klein, wel heel veel met malkanderen, zo niet alles, te maken hadden. Maar één ding wist hij zeker, hij hád het Scaec, ook al was het gebroken.’

Gaweins eindspel

Deze bespiegeling van Gawein voert naar de ernstige kern van Couperus' verhaal. In zijn roman speelt voortdurend de vraag van Arturs ridders of dat, wat Merlijn aan nieuwigheden uitvindt nu ouderwetse magie is of dat het gewoon kille technische snufjes zijn. Zij hopen op het eerste. Maar hoewel de moderne tijd hen beangstigt, maken zij toch gebruik van het nieuwe om de enige, hooglijk bewonderde Tafelronderidder die nog in de oude magie gelooft, een avontuur te bezorgen. Zij voelen het zelf als valsspelen en zullen zich nog lang schuldig voelen, want Gawein sterft uiteindelijk door de gebeurtenissen die uit zijn queeste voortvloeien. Pas na een pelgrimage naar Rome komt hun geweten tot rust. Maar de lezer van Couperus' roman die zich niet door de humor heeft laten misleiden weet, dat Gawein wel degelijk een psychologische ontwikkeling heeft doorgemaakt en tot het antwoord op

Sagremorts vraag is gekomen: het maakt helemaal niet uit of er sprake is van magie of niet. Het is juist de vraag hoe een ridder ermee omgaat.

Literatuur

Louis Couperus' *Het zwevende schaakbord* is o.a. uitgegeven in de Salamanderreeks van Querido. De door Couperus gebruikte edities van Middelnederlandse Arturromans zijn: *Roman van Walewein door Penninc en Pieter Vostaert.* Uitgegeven door W.J.A. Jonckbloet. Leiden, 1846-1848. Werken uitgegeven door de vereeniging ter bevordering der oude Nederlandsche letterkunde 3e jrg., 3e afl. en 5e jrg., 3e afl., en: *Roman van Lancelot (XIIIe eeuw).* Naar het (eenig-bekende) Handschrift der Koninklijke Bibliotheek, op gezag van het Gouvernement uitgegeven door W.J.A. Jonckbloet. 2 Dln., 's-Gravenhage, 1846-1849. De nieuwste editie van de *Walewein* is: David F. Johnson, *Penninc and Pieter Vostaert, Roman van Walewein.* New York/London, 1992 (Garland Library of Medieval Literature, Series A, Volume 81), met links de Middelnederlandse tekst en rechts de Engelse vertaling. Een Nederlandse vertaling van Rien Wols is uitgegeven als Prisma Pocket 2150, Utrecht/Antwerpen, 1983. Een uitgebreide (taalkundige) inleiding bij de

roman is te vinden in *De jeeste van Walewein en het schaakbord van Penninc en Pieter Vostaert (...)* uitgegeven, verklaard en ingeleid door G.A. van Es. 2 Dln., Zwolle, 1957.

Zie voor meer informatie over Couperus' roman K. Aardse, ‘Couperus te Camelot.’ In: *Literatuur* 1 (1984), p. 120-128. Over symbolische interpretaties van het schaakspel is meer te vinden in K. van Dalen-Oskam, ‘Hen quam hier sonder redene niet...’ Het zwevende schaakspel in de ‘Walewein’.’ In: *Literatuur* 5 (1988), p. 276-284. De functie van magische schaakspelen in de Arturliteratuur is bestudeerd door W. Haug, ‘Der Artusritter und das magische Schachbrett oder das Spiel, bei dem man immer verliert.’ In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft*, ed. H.-D. Mück und U. Müller, 1 [Stuttgart], 1980-1981, p. 7-28. Zie voor parallellen met andere Arturromans in de *Walewein* B. Besamusca, *Walewein, Moriaen en de Ridder metter mouwen. Intertekstualiteit in drie Middelnederlandse Arturromans*. Hilversum, 1993.

Sjef Houppermans
De formule Raymond-Roussel

Savielly Tartakower maakte deel uit van het uitgebreide contingent aan gevluchte of ontheemde schaakspelers dat aan Frankrijk tussen de Wereldoorlogen iets van zijn oude glans uit de tijd van Philidor teruggaf. Samen met onder anderen Reti en Nimzovitch vormde hij de groep van de 'hypermodernen' die wel als de pendant wordt beschouwd van de surrealistische kunstenaars in de schaakwereld. Tartakower promootte een avontuurlijk soort schaken om het pessimisme van bijvoorbeeld een Lasker te weerleggen die in 1921 beweerde dat het spel uitgeput was. Hij publiceerde veel, onder meer een beroemd *Schaakbrevier*, maar ook gedichten. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hij in 1932 gegrepen werd door de prestaties van een nieuw fenomeen dat was neergestreken in het fameuse Café de la Régence (aan de Place du Palais Royal, overigens iets terzijde gelegen van de gelijknamige schaaktempel die Rousseau[1] en Diderot frequenteerden). Het betreft de schrijver Raymond Roussel, de veelbesproken en weinig gelezen auteur van de romans *Impressions d'Afrique* en *Locus Solus*, die met de opvoeringen van zijn carnavaleske toneelstukken *L'Etoile au Front* en *Poussière de Soleils* in de jaren twintig voor schandalen had gezorgd die heel wat inkt hadden doen vloeien. De jonge surrealisten (zoals Breton, Desnos, Cocteau en Eluard) bewonderden hem zeer en Marcel Duchamp - de andere belangrijke schakel tussen kunst en schaken uit die tijd - liet zich door hem inspireren bij het maken van zijn Grote Glas.

In een viertal artikelen in het tijdschrift *L'Echiquier* presenteerde Tartakower tussen november 1932 en februari 1933 de nieuwe ster aan het schaakfirmament. Roussel preciseerde in zijn testament dat deze artikelen opgenomen moesten worden in zijn postuum te verschijnen werk *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935). Roussel reisde in het voorjaar van 1933 af naar Palermo waar hij op de leeftijd van zesenvijftig jaar onder nooit volledig opgehelderde omstandigheden zelfmoord pleegde in de nacht van 13 op 14 juli (de 'Jour de Gloire' na alles wat misging - na het grote *echec*). Als erfgenaam van een immens fortuin had Roussel anderszins altijd de gelegenheid gehad zijn fantasieën te financieren, zijn boeken uit te geven of zijn stukken te laten opvoeren. Zoals alles pakte hij ook het schaken radicaal aan toen hij zich hier in 1932 op ging toeleggen: hij nam intensief les bij grootmeester Romih die zich graag met hem bezig hield, want Roussel betaalde de speelschulden die hij bij het kaarten had gemaakt. De leerling voelde zich vereerd dat hij zo aan zijn leermeester de 'sérénité' kon teruggeven.

Parmi les noirs

Een van de artikelen in *Comment...* gaat over een 'Koningsduel', de analyse van een eindspel zoals dat tussen Romih (wit) en Raymond Roussel (zwart) gespeeld zou zijn. Wit heeft twee pionnen en een paard, zwart een pion en een paard. Zwart besluit de paarden te ruimen en bereikt zo een pionneneindspel waarin hij remise kan afdwingen door een elegante 'Fernopposition'. Dit lijkt wel op een klassieke dans, maar ook op wat we zien in een andere sectie van *Comment...* waar Roussel de zogenaamde 'Textes de grande jeunesse ou textes-genèse' presenteert - verhaaltjes

die hij voor de eeuwwende in een chique zondagsblad publiceerde en die voorlopers waren van zijn latere werk. In die verhaaltjes ging het er om een zo fraai en zo bondig mogelijke tekst te schrijven die twee identieke zinnetjes aan het begin en aan het eind met elkaar verbond - identiek op één lettertje na, dat dan wel tot een radicaal verschil in betekenis leidde. Zo voert een verhaaltje over bezigheden aan de waterkant ons van ‘la régularité des mailles sur l'écaille du crochet’ (de regelmaat van de steken op de schildpadden haaknaald) naar ‘la régularité des mailles sur l'écaille du brochet’ (de symmetrie van de mazen over

de schubben van de snoek). De eerste zin benadrukt nog de artistieke harmonie door te stellen dat de regelmaat ‘d'une perfection absolue’ was. Het eerste van deze verhalen komt onmiddelijk na het laatste artikel van Tartakower (‘Raymond Roussel et les échecs dans la Littérature’). Tartakower besluit zijn betoog als volgt: ‘Merken we tenslotte op dat meerdere critici in zijn bondige stijl het karakteristieke kenmerk van de schaakspeler menen te herkennen.’ Roussel vertelt dat dat eerste verhaal aan de basis zou hebben gestaan van zijn roman *Impressions d'Afrique.* Het heeft als titel ‘Parmi les noirs’ (onder de zwarten). ‘Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard’ (de letters van het biljartkrijtje op de randen van het oude biljart) worden tot ‘les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard’ (de brieven van de blanke over de bendes van de plunderaar). De termen van het biljartspel leveren in echovorm een epos op over gijzelaars in Afrika. ‘Noirs’ en ‘blancs’ komen ook hier tot een geraffineerd evenwicht via een soort van ‘opposition lointaine’ of ‘Fernopposition’. Behalve de kleuraanduiding is overigens ook het woord *bandes* een belangrijke schakelterm tussen avontuurlijke bendes, de banden langs de biljarttafel en kanten van het schaakbord (terwijl achter de schermen het werkwoord *bander*: *een erectie hebben*, ongetwijfeld meedoet in dit machtsspel).

Formule Raymond-Roussel

In de andere artikelen van Tartakower gaat het namelijk vooral om een formule die Roussel uitvond, waarbij de vijandige koning gedwongen wordt naar de rand van het bord te gaan om daar te sneven. De ‘Formule Raymond-Roussel’ (het streepje dient om verwarring met andere - vulgaire - Roussels te voorkomen; zo ook noemde ene juffrouw Roussel zich, toen ze succes kreeg bij de film: Michèle Morgan) wordt omschreven als ‘mat met loper en paard’. Na enige in-leidende beschouwingen over de hoge moeilijkheidsgraad van een dergelijk eindspel en over andere (onvolledige) strategieën uit het verleden om erbij tot mat te komen, definieert de auteur de formule als volgt:

> Terwijl de witte loper met medewerking van zijn eigen koning de zwarte koning in een steeds kleinere gevangenis opsluit, beperkt de rol van het witte paard er zich toe plaats te nemen als ‘cédille’ of als toekomstige ‘cédille’.

De ‘cédille’ is het ‘kommaatje’ onder de c dat deze in het Frans tot een es-klank maakt voor a, o of u. Het paard gaat dus schuin rechtsonder de loper staan, bijvoorbeeld in de sleutelposities Lb3/Pc2, Lb5/Pc4 en Lb7/Pc6. De witte koning sluit de vluchtwegen boven aan het bord af en het paard verhindert dat de zwarte koning de loper onderlangs passeert. Uiteindelijk gaat de zwarte koning op a8 of a7 ten onder (of gespiegeld op de h-lijn). Analyses werken in het artikel deze taktiek verder uit[2]. De complexiteit is groot (vanuit Lb3 bijvoorbeeld) en Tartakower benadrukt in zijn inleiding dan ook terecht dat de grote merite van deze benadering berust in het feit dat ‘deze magische formule vanzelf in onze geest beklijft en ons bijna automatisch naar mat leidt’. Daarin schuilt ook de grote kracht van de formules

die Roussel op de taal toepast. En verder, zegt Tartakower, is nu de samenwerking tussen de drie witte stukken ‘profondément coordonné’: in de diepte op elkaar afgestemd. Roussel vond volgens eigen woorden (inleidende regels) deze formule na drie en een halve maand spelen: een maand per stuk en een halfje voor het kleintje, denk je dan. Dit beeld neem ik voor mijn rekening; Tartakower spreekt over een ‘sorte de figure centaurique’, een soort centaur, een hybride vorm met paardelijf en narrekap (de loper heet in het Frans *fou*, wat ook *zot* betekent). Zo neemt deze figuur plaats in de lange galerij van vreemde wezens die als bizarre taalvruchten de boeken van Roussel bevolken - van een musicerende worm, via insecten die volksliedjes neuriën tot een dichtende haan.

Om het beeld van de centaur goed te kunnen appreciëren zal men trouwens de eerste uitgave van *Comment...* ter hand moeten nemen, want daarin wordt de loper, de *fou*, inderdaad afgebeeld als een nar, voorzien van een kap met belletjes. Deze schuinsmarcheerder voert hier de koning met zijn schijnbaar dwaze sprongen naar winst, voorzien als hij is van een aandringend paardeonderlijf. Precieze wetmatigheden en een imaginaire lading verbinden zich wonderwel bij het schaken, zoals ook het uitgaan van taal-

feiten (homonymie bijvoorbeeld) bij Roussel allereerst een stimulans betekende voor de verbeelding. Menigmaal had men hem voor gek versleten, maar hij eist voor zichzelf de diepere wijsheid van de profeet op, dwaas in de ogen van het vulgus, maar verkondiger van een *andere* waarheid (de figuur van de Minus Habens in *Poussière de Soleils* wijst ook duidelijk in deze richting[3]). De Engelse *bishop* met zijn mijter hoort in een andere verbeeldingssfeer thuis en detoneert in latere uitgaven.

Wat verder opvalt in de notatie is dat in het laatste artikel, waar de symbolen door letters zijn vervangen, de posities op de c-lijn, zoals in Frankrijk te doen gebruikelijk, met ç worden aangegeven om verwarring met de C van *Cavalier* (*paard*) te voorkomen. Zo stuiten wij voor Roussel weer op een verdubbeling die op een noodzakelijkheid lijkt: de voornaamste cédille-posities van het paard in de RR-formule liggen nu net op de c-lijn!

Met Ghislain Bourque[4] zou men nog een stapje verder kunnen gaan, want wat levert een concrete cédille op voor de cavalier? Inderdaad: *Ça-va-lier* oftewel: *dat gaat verbinden*, *dat coördonneert in de diepte.* Voor Bourque is dit cédille-proces overigens overal in het werk van Roussel actief: het cas-Roussel opent op de Ça (ES) van de libido, op zoek naar bijvoorbeeld de zus (*inceste*)[5]. Wat daar ook van zij, men kan gevoeglijk aannemen dat de taalspellen die Roussel overal en altijd bedreef ook hier hun rol spelen en men hoeft geen speciale bril op te zetten om te zien dat die gevaarlijke haak (‘crampon’, zei Proust) onder de welving van de C niet niets is. Dezelfde afkorting die het paard aangeeft, vinden wij overigens terug op de deur van de toiletten, in het publieke Frankrijk van die tijd ‘kamer Honderd’ genaamd (want C = *cent* = *honderd*, maar versta ook *sent* = *riekt*). En in de *Nouvelles Impressions d'Afrique*, die Roussel in 1932 publiceert, neemt hij graag een hem zo vertrouwd gegeven mee:

> Quel satisfait vient d'en sortir, celui qui sent
> Une odeur connue au seuil du numéro cent;

(Als men bij kamertje ‘honderd’ de lucht opsnuift, Wie daar zijn overlast in het reservoir schuift;)

als een van de vele vragen die men zich in dit gedicht stelt.

Echo-positie

Ondertussen mogen we niet vergeten dat Raymond Roussel wel degelijk een fraaie bijdrage leverde aan de schaaktheorie, al valt daar nog wel een typische kanttekening bij te maken. Als wij namelijk de analyse van het oriënterende artikel wat nauwkeuriger bekijken, zien wij dat in de afwikkeling een eenvoudiger en sneller mat bereikt kan worden. Tartakower geeft dit ook als alternatief, maar elke schaakcomputer komt hiermee het eerst op de proppen. Aan dit alternatief kleeft maar één groot bezwaar: het mist ten enen male de elegantie van de cédille-constructie. Het is als een foto uit het abattoir, vergeleken met de ultieme ‘mise à mort’ door een groot toreador. Tartakower, de dichter, kon dit als een ware kenner waarderen en zo komt ook een meer algemene waarheid betreffende Roussel naar voren: zijn technische vondsten stonden altijd in dienst van, en werden bijgesteld volgens de artistieke

uitkomsten. Een beeld hiervan vormen dan weer de vele magistrale realisaties van de ‘Onvergelijkbaren’ (kunstenaars, uitvinders, artiesten, acrobaten) uit *Impressions d'Afrique* en van de grote experimentele geleerde Canterel uit *Locus Solus.* In zijn tweede artikel noemt Tartakower als een van de kenmerken van deze elegantie het scala aan ‘spiegelposities’ waar de formule voor geldt (of ‘echoposities’ zoals de ‘amateur van de Ex-U.A.A.R.’ het uitdrukt, die hier vaker als autoriteit aan het woord komt - de naam is een pseudoniem voor Marcel Lamarre; U.A.A.R. is de ‘Union amicale des amateurs de la Régence’).

Tartakower praat in dit verband ook lyrisch over de ‘mysterieuze correlatie tussen de stukken en de velden’ en citeert Roussel die ooit zei dat de velden - *cases* - (vooral in pion-eindspelen) een projectie zijn van de tijd in de ruimte. Iets soortgelijks vinden wij ook in een van de hoofdstukken van *Locus Solus* waarin keurig bewaarde en artificieel gereanimeerde overledenen in gigantische ijskasten vak na vak (ook als *case* aangeduid) een kernscène uit hun bestaan naspelen. Aan het slot van zijn laatste artikel (‘Raymond Roussel et les Echecs dans la Littérature’) tracht Tartakower ook een verband te leggen tussen Roussel als

schaker en als auteur. Over de *Nouvelles Impressions d'Afrique* zegt hij bijvoorbeeld dat deze hem doen denken aan de put van Sully Prudhomme, beneden waarin de 'blanke waarheid' zich verbergt[6]. En inderdaad lijken deze gedichten op een put, want na een kaderzin daalt men via series van haakjes en haakjes binnen haakjes vele niveaus af om terecht te komen bij lange series vragen en beweringen met een ondefinieerbaar statuut, waarna men aan het eind van soms vele honderden alexandrijnen weer naar buiten mag klauteren. Roussel voegde aan deze zangen een jeugdgedicht toe: 'Mon Ame', waarin het brein van de dichter eveneens wordt voorgesteld als een mijnput waar geestdriftige werkers in afdalen. Deze beelden van putten, niveaus, dieptewerking vinden hun equivalent in de diepte van het schaakdenken, waar het meest esthetische mysterie langs de meest logische wegen bereikt wordt. Trouwens, in *Nouvelles Impressions d'Afrique* wordt schaken ook rechtstreeks (als beeld) gebracht, bijvoorbeeld in de tweede zang, vers 253, waar we als voorbeeld van zaken die men met elkaar kan verwarren aantreffen:

> - Le jeu qui semble au chien fait pour qu'on le rabroue,
> Pour un groupe au rancart, par les noirs pris aux blancs,
> D'obscurs pions d'échecs;

(het spel dat voor een hond gemaakt lijkt om hem weg te jagen verwarren met een obscuur groepje aan de kant gezette schaakpionnen die zwart bij wit heeft genomen)

Witte kegels en schaakpionnen lijken sterk op elkaar - als je niet op de grootte let ('arriver comme un chien dans un jeu de quilles' betekent 'ergens plompverloren komen binnenvallen', wat verklaart dat men slecht ontvangen wordt - als een straathond die de kegels bij een partij omverloopt). Het soort cryptische omschrijving dat Roussel hier gebruikt, is kenmerkend voor zijn schrijven en niet zonder gelijkenis met een schaakprobleem.

In vers 405 treffen wij nog een mogelijke verwarring aan:

> [prendre] pour un fou qui triche,
> Quand de son glissement de tour elle fait choix,
> La reine;

(een koningin die zich, gelijk een toren verplaatst, aanzien voor een loper die foetelt)

Men moet natuurlijk wel de regels kennen, van het schaken net zo goed als van de rousselliaanse manipulaties met taal.

Tenslotte vinden we in zang twee (vers 536) van de *Nieuwe Indrukken uit Afrika* ook nog het volgende voorbeeld van gelukkige lotsbestemmingen:

> - Le pion à destin qu'un changement de case Fait dame

(oftewel: een pion die tot koningin promoveert)

Dit is het soort glorie dat Roussel altijd trachtte te bereiken en waarvan hij ook zeker wist dat het zijn bestemming ('destin') was, getuige bijvoorbeeld zijn uitlatingen zoals zijn psychiater Pierre Janet die optekende. Talloze personen in zijn boeken

hebben ‘l'étoile au front’, de ster van de uitverkorenheid op hun voorhoofd (zoals in de titel van Roussels gelijknamige toneelstuk), als plaatsvervangers van de auteur. De extase van Roussel doet hem zijn glorie beleven als een stralende euforie, tot koningin verheven als Alice aan de andere kant van de spiegel (‘This is grand...’)... tot een overdosis aan sonéryl de definitieve overstap veroorzaakt.

Laveer-acties

Wij moeten nog even terug naar de artikelen van Tartakower waarin wij aan het eind op een opmerking stoten die de moeite waard is om er even bij te blijven stilstaan. Tartakower schrijft dat Roussels ‘machtige fantasie’ vooral berust op ‘een nieuwe opvatting van bewegen’ (‘une nouvelle conception du mouvement’) en dat hij beschouwd wordt als ‘voorloper en leider van de surrealistische school in het algemeen, zoniet van zijn eigen school...’. Nu is het waar dat de jonge surrealisten hun enthousiasme voor Roussel niet onder stoelen of banken staken (overigens zon-

der dat ze naar eigen zeggen altijd de strekking van zijn werk begrepen), maar hij zelf reageerde nogal afstandelijk en wilde veeleer als een erfgenaam van Victor Hugo en Jules Verne beschouwd worden. Ook Tartakower lijkt Roussel met zijn definitie te willen inlijven. De term ‘beweging’ kan immers als verbinding gelden tussen het surrealisme en het hypermodernisme. De ‘bevrijding’ die de surrealisten beloven, heeft zijn tegenhanger in wat Jacques Dextreit (*Jeu d'échecs et sciences humaines*) de nieuwe ‘Sturm und Drang’ van de hypermodernen noemt, ‘in hun verwerping van dogma's en meesters’. Deze laatsten bestrijden doctrines als die van Tarrasch waarin een sterk bezet centrum en een onwrikbare volgorde van ontwikkeling der stukken centraal staan. En Destreix definieert daarop de kern van het hypermodernisme als volgt: ‘een radikaal nieuwe speltheorie die men zou kunnen benoemen als beweging in rust (profylaxie) of als rust in beweging (laveren).’ Zo zou men de vierde dimensie in het spel kunnen brengen die ook Marcel Duchamp in zijn installaties wilde verwezenlijken, de tijd in de ruimte geprojecteerd. De notie van ‘profylactisch’ spel komt uit de koker van Aron Nimzovitch, de grote voorloper van de hypermodernen, en houdt in dat men de zetten van de tegenstander voorziet die aan deze meer bewegingsruimte kunnen geven en dat men hiertegen voorzorgsmaatregelen neemt. De cédille-formule is hier natuurlijk ook een mooi voorbeeld van. Bij het laveren gaat het om zetten die de structuur van een groepering niet of nauwelijks veranderen, maar die bijvoorbeeld als voorbereiding dienen of om (voorziene) zetten van de tegenstander af te wachten. In de voorbeeldpartij betreffende de cédille-formule geeft Tartakower als tiende zet: Loper b5-e8, met als commentaar ‘manoeuvre om te wachten met het innemen van d7 tot de koningen in oppositie zijn’. Dit is dus een duidelijke laveer-actie. Wanneer de schaker Roussel zo beantwoordt aan het profiel van de hypermoderne speler, blijft de vraag of deze projecties van de tijd in de ruimte en de daarmee samenhangende strategieën ook in zijn literaire werken een zo duidelijke rol spelen dat een expliciete gelijkstelling gerechtvaardigd is. Met andere woorden: neemt het begrip beweging in de onderzochte betekenis daar ook een dergelijke centrale plaats in? Een kenmerkende scène uit drie verschillende werken kan misschien een antwoord geven op deze vraag.

De dood van Djizmé op het bed met de bliksemafleider. Scène uit de toneeladaptatie van ‘Impressions d'Afrique’ van Raymond Roussel.

In het begin van *Impressions d'Afrique* worden wij geconfronteerd met een ligbed waarop een inlandse vrouw geëlectrocuteerd wordt door middel van een aan het bed gemonteerde bliksemafleider. De oorzaken hiervan (overspel) en de toebereidselen worden later in het boek uitvoerig beschreven, maar in eerste instantie wordt een lange geschiedenis in één flits samengebald, als de kortsluiting tussen twee betekenissen van een betekenaar: een 'coup de foudre', van plotselinge verliefdheid tot blikseminslag. In de positie die op deze plaats wordt ingenomen is dus sprake van een stroomstoot die een lang verlopen van de tijd doet ineenklappen.

In *Locus Solus* is sprake van soortgelijke bewegingen die in één fantastisch tafereel de naam van deze unieke plaats rechtvaardigen. Zo brengt een onthaarde poes in euforiserend water - als een levende batterij - de gelaatsspieren van het hoofd van Danton (vanaf de revolutie in de familie van Canterel bewaard) weer in beweging en deze oreert bij het leven. 'Tout le chapelet y passe', de hele rozenkrans aan revolutionaire discours doet mee, maar het gaat dan ook via de *chatpelé*, de geëpileerde kat (naar een suggestie van de nestor der Roussel-exegeten, Jean Ferry).

In *La Poussière de Soleils* vormen speciale voorwerpen een keten van aanwijzingen die naar een schat leiden. Zo is er onder meer sprake van een *martinet*; en de speurders komen een stuk verder door van de ene betekenis van dat woord (*zwaluw*) naar de andere (*zweep*) te gaan.

Bevrijdend woordenspel

In dit laatste voorbeeld geeft Roussel al heel duidelijk aan wat hij posthuum in *Comment...* uitgebreid zal uitleggen: zijn schrijven is voor een belangrijk gedeelte gebaseerd op een uitbuiten van de speelruimte tussen de verschillende betekenissen van homonymen; hij laat de wereld die besloten ligt in dit taalgegeven openbloeien. Maar er is geen sprake van een mechanisch proces: de verhalen vullen zich met de figuren van het verlangen. Het statische gegeven van een taalwet wordt opengevouwen volgens de lijnen van een spannend avontuur. Om weer bij de beelden van de hypermodernen aan te knopen: de zieke is in zekere zin de taal en Roussel is de *fylax*, de *wachter.* Of anders gezegd: Raymond de reiziger stuurt zijn argonautenboot al laverend door de taalwateren om behouden thuis te komen, al is dat dan op een schip dat onder gelijke naam volledig anders is geworden (in de *Nouvelles Impressions* duikt ook het verwante beeld van het mes van Jeannot op, steeds hetzelfde maar uiteindelijk volledig anders omdat alle onderdelen vervangen zijn). Wanneer alles bij Roussel inderdaad frenetiek beweegt, zoals in het uurwerk van de kathedraal te Straatsburg om twaalf uur 's middags, dan is dat om de dood en de stilte die op de loer liggen te slim af te zijn. Dat de taal homonymen kent, hoort bij haar onpersoonlijk, arbitrair karakter: door netwerken te weven die deze willekeur (willen) opheffen blaast Roussel leven in de automaten en vertaalt hij structuren in beweging. De eenvoudigste vorm van dit soort strategiëen treffen wij overigens aan in de al genoemde *Contes de genèse*, de 'ontstaansverhalen', Roussels Genesis. Om van de combinatie *biljarttafel, letters, krijtje* (enzovoort) te geraken tot de slotzin met de blanke gegijzelde die brieven schrijft, wordt een verhaal opgezet waarvan elk detail functioneel is voor het te bereiken doel, maar vaak zonder dat dit direct duidelijk is.

Op de manier van Poe is het de laatste zin die een verraste Aha-uitroep oplevert, wanneer alles op zijn plaats valt en men eindelijk en plotsklaps beseft aan welke *andere* logica de verhaallijnen ondergeschikt waren gemaakt. Het leesplezier heeft hier alles te maken met het genot dat de *Witz* meebrengt: binnen de structuur van de *Ander* - door een logisch verhaal te vertellen - tot het extatisch moment van een bevrijdend woordenspel komen. Het opzetten van dit stramien in 'Parmi les noirs' functioneert tevens als een soort commentaar, want het presenteert zich ook als een spel (en dat is het geval bij veel van de bedoelde verhalen).

Op een regenachtige namiddag houdt een groepje vrienden zich bezig met raadseltjes, charades en dergelijke. De verteller zal raden wat de letters op het biljart betekenen (hetzelfde als wat ze *zijn* dus, op een penstreekje na: van *b*illard naar *p*illard) door het cryptogram van boven elkaar geplaatste letters als een doorlopende boodschap te lezen. Maar deze superieure logica kan slechts zijn volle effect hebben wanneer alle in te nemen posities lang van te voren worden mogelijk gemaakt. Het ultieme taalspel

wordt door twee andere ingeleid en ‘waarschijnlijk’ gemaakt. De rebus bijvoorbeeld, die een andere aanwezige (mevrouw Bosse) tekent om het zinnetje ‘Ik zou een karikatuur van meneer Debarras willen maken’ uit te beelden, ontbeert de ‘totaalhomonynie’ van het uiteindelijke kunststuk, maar bereidt deze wel op subtiele wijze voor. Zo is de rebus een opening naar de spelwereld, waarbij de afstand tussen afbeelding en bedoeling alleen wel conventioneler is (zoals een tekeningetje van de politicus Barras met ‘dé’ ervoor). Maar ook hier heeft de uitspraak al een nauw verband met de omstandigheden ter plaatse. Deze manier van naar zichzelf wijzen wordt onderstreept door de eigennamen, want Débarras (*afval*) is ook een van de deelnemers en hij ging mevrouw Bosse (*bult*) voor in het maken van een rebus. Deze schilder ziet er tevens nogal sjofel uit en nodigt uit tot artistieke vervorming in een karikatuur als voorbereiding van de negerkop die uit het biljart zal opduiken. Men zou nog een stapje verder kunnen gaan door te stellen dat het woord REDEM, dat groot midden in de rebus staat, in deze omstandigheden ook onweerstaanbaar aan *merde* doet denken alvorens zich in het doel-zinnetje in te voegen. Het genietend spelen met woorden is niet alleen een cerebrale bezigheid, maar koppelt terug naar de meest elementaire vormen van (narcistische) genotsbeleving. Door het voorbereidende werk van het centaurenpaar Bosse-Débarras kan uiteindelijk alles op zijn plaats vallen en kan de cédille geplaatst worden die de slotletters vastlegt, een ogenblik lang voordat het krijt van de randen van het biljart wordt weggeveegd: het spel moet telkens opnieuw beginnen.

Mislukking en overwinning

Wanneer wij zo een nauwe band suggereren tussen het schaakgedeelte in *Comment...* en de jeugdverhalen, werd ons dat ook ingegeven door de wijze waarop Roussel deze ‘testamentaire’ bundel samenstelde. Aangezien hij altijd en overal zijn constructies tot in de kleinste details uiterst zorgvuldig verzorgde, mag men aannemen dat ook hier niets aan het toeval overgelaten werd.

De bundel *Comment j'ai écrit certains de mes livres* bestaat uit vier secties: ‘Comment j'ai écrit certains de mes livres’, ‘Citations documentaires’, ‘Textes de grande jeunesse ou textes-genèse’ en ‘Documents pour servir de canevas’. Het moge allereerst duidelijk zijn dat, wanneer de eerste sectie tevens zijn titel aan het geheel geeft, de andere teksten blijkbaar in zekere zin in dienst staan van dit document. Het eigenlijke ‘Comment...’ is trouwens zelf ook al een samengesteld geheel. In het eerste tekstgedeelte worden de drie etappes van het procédé uiteengezet; allereerst de twee zinnen van het type ‘Parmi les Noirs’; ten tweede de combinatie met ‘à’: ‘blanc à colle’ levert in *Impressions d'Afrique* een blanke met strafwerk op, terwijl het biljartkrijt met opgeplakt papiertje als ‘generator’ onder de tekst verborgen blijft; en tenslotte het uiteenplukken van zinnetjes om de brokstukken tot nieuwe verhalen te verwerken: ‘j'ai du bon tabac’ wordt in diezelfde roman ‘jade tube onde aubade’ als basis van een Oosters verhaal - met de nodige vrijheid in het hanteren van het materiaal dus. Het tweede tekstgedeelte bestaat uit drie losse paragraafjes (over zijn scheppingscrisis, over Verne en over zijn reizen) en in het derde deel vertelt de auteur kort zijn leven: de fantastische kinderjaren, de extase rond zijn twintigste waarin hij

‘de glorie’ beleefde en de lange geschiedenis van de receptie van zijn werk die nooit aan de extase zou beantwoorden zonder deze overigens aan twijfel onderhevig te maken. De laatste zin spreekt de hoop uit op toekomstige erkenning terwijl de ‘canevas’ een soortgelijke opening creëren aan het eind van het boek. Het tweede gedeelte van de bundel, ‘Citations documentaires’, geeft eerst enige vroege teksten die niet eerder in boekvorm verschenen (‘Chiquenaude’, ‘Nanon’ en ‘Une page de Folk-Lore breton’, in feite uitgebreide ‘Contes de jeunesse’ en eveneens opgebouwd tussen twee bijna gelijke zinnen, benevens ‘L'Inconsolable’ en ‘Têtes de carton du Carnaval de Nice’, geschreven in de marge van het ‘glorie-werk’ *La Doublure*). Vervolgens zijn er citaten uit het werk van psychiater Pierre Janet onder de titel ‘Les caractères psychologiques de l'extase’, die dus nauw aansluiten bij de laatstgenoemde tekstfragmenten. Tenslotte dan de vier artikelen over schaken. Twee maal vijf stukken die elkaar als echo dienen. De stukken over het schaken vertonen dan onder andere de volgende banden met de rest: ze vormden een dubbelganger van ‘Comment’

in die zin dat ook hier een 'procédé-formule' achtereenvolgens getoond, uitgelegd en in een historisch kader wordt geplaatst[7]; ze vormen een tweeluik met het verhaal van Janet, die vertelt dat alle mislukkingen uit de praktijk niet de minste afbreuk doen aan het extatische gevoel van glorie. Roussel zet wat dit betreft de kroon op zijn stukken door de 'échecs' zelf tot sujet de 'gloire' te maken (*échecs = mislukkingen* en *schaken*); ze illustreren ook de 'chiquenaude': het knippen met de vingers dat alles anders maakt (in het gelijkluidende verhaal door tussenkomst van een ware toverheks), zodat bijvoorbeeld twee 'doublures' samensmelten aan de uiteinden van het verhaal: de 'doublure' als plaatsvervanger en de voering van een jas; 'chiquenaude' en doublure-spel herhalen de cédille en de 'opposition lointaine'.

Het is dan ook niet meer verwonderlijk dat het eerste jeugdverhaal 'Parmi les noirs' is, waarin het spel van witte en zwarte stukken (blanken en negers, spaties en letters) ook volgens de beproefde taktiek van cédille en verre oppositie, van profylaxie en laveren wordt uitgewerkt.

Op allerlei gebieden heeft Roussel zijn leven lang getracht de 'échecs' tot een glorieuze overwinning om te buigen. De wijze waarop hij leefde was hierbij evenzeer een kunstwerk als zijn boeken. De manier waarop deze twee dimensies in *Comment...* samenkomen, is wat dat betreft veelbetekenend. Perfectie streefde hij zowel in elegantie als in de verzorging van zijn teksten na, maar ook in de presentatie van zijn toneelstukken (men kijke naar de vele wonderlijke installaties in de toneelversie van *Impressions d'Afrique*, naar de schitterende decors voor *Poussière de Soleils* of naar de prachtige affiches) en in zijn manier van kleden en eten. Hij kon fantastisch imiteren, won talloze medailles bij schietwedstrijden, richtte een super-caravan in waarmee hij langs de *fine fleur* in diverse Europese hoofdsteden reisde, vond een subliem isolatie-systeem uit voor zijn villa en was zo werkelijk Martial Canterel, de grote geleerde en verzamelaar uit *Locus Solus* - als Janet hem zo noemt, neemt Roussel dat graag over. Het schaakspelen vormde als het ware het logische sluitstuk van dit bouwsel; dat er daarnaast een donkere zelfkant is van frustratie, eenzaamheid, verdrongen homosexualiteit en crapuleuse uitspattingen, anale fixatie en drugsverslaving vormt in zekere zin een even noodzakelijke tegenpool als 'zwarte' échecs).

De ambiguïteit van dit sluitstuk zou door Roussel in zijn laatste levensjaren nog op een heel sprekende wijze geaccentueerd worden. Vanaf september 1931 wanneer hij een concessie koopt op het kerkhof Père-Lachaise laat hij werken aan een ontwerp voor een grote grafkelder. Uitgebreid wordt er overlegd met dé specialist in dat soort constructies, Léon Lecreux (zo'n naam verzin je niet). Roussel ziet zichzelf wel als standbeeld voor zijn bibliotheek staan; met liefst alles in Carrara-marmer (de boeken zwart en hij wit). Onder dit monument was een grafkelder van tweeëndertig ruimtes gedacht. In het Frans is de naam voor dit soort compartimenten *cases*, hetzelfde woord dus dat voor de velden op het schaakbord wordt gebruikt. Maar 1932 ging voorbij zonder dat de spade de grond inging - gelijk op het embleem van zijn uitgever Lemerre - en toen Roussel in het voorjaar van 1933 naar Italië vertrok, waren er nog geen vorderingen gemaakt. Ons resten alleen de tekeningen. Maar de verbeelding is de ware koning en daarin had Roussel zijn laatste grote succes: de 'Formule Raymond-Roussel', omgezet in een stralend schaak-mausoleum.

Literatuur

Het werk van Roussel verscheen eerst bij Lemerre en werd in de jaren zestig opnieuw uitgegeven bij Pauvert. Deze uitgever is thans bezig met een heruitgave van de complete werken, met inbegrip van de in 1989 ontdekte teksten (uit het Fonds Bedel). *Locus Solus* verscheen in een Nederlandse vertaling bij uitgeverij Perdu (1993). *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (eerste stuk) staat in vertaling in de Roussel-bundel die in 1994 werd uitgegeven door de Hogeschool voor de Kunsten in Arnhem. *Impressions d'Afrique* en *Nouvelles Impressions d'Afrique* zullen in 1996 in vertaling verschijnen bij uitgeverij Van Oorschot. Verder werden geraadpleegd:

David Hooper en Kenneth Whyld, *The Oxford Companion to Chess*. Oxford University Press, 1987

François Caradec, *Vie de Raymond Roussel.* Pauvert, 1972

François Le Lionnais et Ernst Maget, *Dictionnaire des échecs.* Presses Universitaires de France, 1974

Jacques Dextreit en Norbert Engel, *Jeu d'échecs et sciences humaines.* Payot, 1984

Eindnoten:

1. Roussel weet dat hij ‘rijmt’ met Rousseau en cultiveert dit ook. Zoals zijn grote voorganger houdt hij zich bijvoorbeeld bezig met muziek en toneel; zijn *Locus Solus* is in zekere zin Clarens; ook hij is een soort kluizenaar en hij schrijft eveneens een soort Bekentenissen. Op twee gebieden is de vergelijking nog interessanter: wat hun taaltheorieën betreft en op het terrein van het schaken. De verschillen en misverstanden in taal worden door Rousseau als het gevolg beschreven van een historisch (catastrofaal) proces dat een structureel gegeven verhult en mystificeert (zie hiervoor *De la grammatologie* van Jacques Derrida), terwijl Roussel ook zijn historiën vertelt om zin te geven aan wat alleen in taal functioneel is.
   Van Rousseau zijn verder vooral de schaakpartijen tegen de Prince de Conti bekend (waarbij hij volgens diens hovelingen te vaak de winst greep). In het *Dictionnaire des Echecs* van François Le Lionnais staat een bijzonder fraaie partij.
   Claude Ollier, een van de interessantste van de Nouveau Roman-schrijvers bewijst eer aan Roussel als voorloper voor zijn eigen ‘aventures de l'écriture’ door een verhaal uit zijn bundel *Navettes* een boog te laten spannen tussen de twee namen als begin- en eindpunt (volgens de structuur van de jeugdverhalen van Roussel). Deze auteur gebruikt overigens zelf ook geregeld het schaakmotief als een beeld voor het tegelijk streng-gekomponeerde en emotie-geladen karakter van zijn schrijven. Een keer speelt een schaakpartij een centrale rol in een van zijn romans en wel in de zevende en laatste van zijn serie ‘Le Jeu d'enfant’, die de titel heeft van *Fuzzy Sets*. Na vele omzwervingen is de hoofdpersoon, een soort moderne Odysseus, in een ruimteschip terechtgekomen waar hij de Godin zoekt die in het Tweestromenland essentiële teksten stal. Het ‘afrekenen’ van de held met de Dame (of andersom?) wordt o.a. genoteerd als een verbrokkelde schaakpartij. Zwart wint mede door een spectaculair dameoffer. Wijlen Cristiaan Orbaan maakte er mij op attent dat het een partij betrof uit 1908 (Lodz) tussen Rotlevi en Akiba Rubinstein. Deze laatste was voor de een (zijn biograaf Winkelman) ‘De Spinoza van het schaakbord’ en voor een ander (om op het literaire veld terug te keren) waarschijnlijk het belangrijkste model voor Loesjin van Nabokov. Een andere contemporaine Franse schrijver die graag Roussel als voorbeeld noemt is Jean Echenoz. Zijn *Lac* werd in het Nederlands vertaald als *Meer;* een levensgroot schaakspel speelt ook hierin een rol als beeld voor de tekststrategieën.
2. Hierbij de analyse zonder varianten en commentaar: 1. Lb3-f7, Ke7-d6; 2. Kg7-g6, Kd6-d7; 3. Pc2-b4, Kd7-d6; 4. Pb4-d3, Kd6-d7; 5. Lf7-b3, Kd7-d6; 6. Lb3-e6, Kd6-c7; 7. Kf6-e7, Kc7-c6;

8. Le6-c4, Kc6-c7; 9. [en niet 31 zoals in de oorspronkelijke tekst; waar was je Eugène Vallée?] Lc4-b5, Kc7-b6; 10. Lb5-e8, Kb6-c7; 11. Le8-d7, Kc7-b6; 12. Ke7-d6, Kb6-b7; 13. Pd3-e5, Kb7-b6; 14. Pe5-c4+, Kb6-a6; 15. Kd6-c7, Ka6-a7; 16. Ld7-b5, Ka7-a8; 17. Lb5-a6, Ka8-a7; 18. La6-c8, Ka7-a8; 19. Pc4-e5, Ka8-a7; 20. Pe5-c6+, Ka7-a8; 21. Lc8-b7#
Corrector bij uitgever Lemerre die van Roussel speciale premies kreeg bij zijn jacht op zetduiveltjes.

3. Een soort orakelstem, algemeen als zwakzinnig beschouwd, maar in werkelijkheid de waanzin veinzend en angstaanjagend door de portée van zijn uitspraken.
4. In nummer 68 van het tijdschrift *L'Arc*, gewijd aan Roussel (1977).
5. Cas-Roussel als echo van *carrousel*, de mallemolen; dit (bijna)rijm speelde ongetwijfeld door het hoofd van de schrijver. Hij was van kinds af aan - zoals hij in *Comment...* verhaalt - zeer verknocht met zijn zus Germaine die in in 1930 overleed. Hij droeg zijn in zekere zin meest persoonlijke boek, *Locus Solus*, aan haar op (‘A ma soeur la duchesse d'Elchingen très tendrement’). In deze roman ‘verbeeldt’ de penetratie van een vrouwehuid door een borend insect (met afscheiding van een ontplofbaar mengsel) al rijmend wat de cédille bewerkstelligen kan: insecte - inceste.
6. *Le doute*

   La blanche vérité dort au fond d'un grand puits.
   Plus d'un fuit cet abîme ou n'y prend jamais garde;
   moi, par un sombre amour, tout seul je m'y hasarde,
   J'y descends à travers la plus noire des nuits;

   Et j'entraîne le câble aussi loin que je puis;
   Or, je l'ai déroulé jusqu'au bout: je regarde,
   Et, les bras étendus, la prunelle hagarde,
   J'oscille sans rien voir ni rencontrer d'appuis.

   Elle est là cependant, je l'entends qui respire;
   Mais, pendule éternel que sa puissance attire,
   Je passe et je repasse et tâte l'ombre en vain;

   Ne pourrai-je allonger cette corde flottante,
   Ni remonter au jour dont la gaîté me tente?

   Et dois-je dans l'horreur me balancer sans fin?

   Sully Prudhommme (uit: *Les Epreuves*, 1866)

   Dit eindeloos heen- en weergaan boven een onbereikbaar doel moet Roussel vertrouwd in de oren hebben geklonken. Dichters als Sully Prudhomme behoorden tot zijn lievelingsauteurs.
7. Zie hiervoor ook het artikel van Hermès Salceda ‘Cases et folios’ in de Congresbundel *Raymond Roussel - perversion classique ou invention moderne?* (red. Pierre Bazantay en Patrick Besnier), Presses Universitaires de Rennes, 1993.

Onno Kosters
Play it again, Sam
Schaken met Beckett

(*voor oom Flip*,
die zijn 'neefje' leerde schaken)

In Deirdre Bairs biografie van Samuel Beckett is weinig te lezen over de rol van het schaken in leven en werk van de auteur. De partij uit de roman *Murphy* wordt aangestipt, en ook wordt vermeld dat de titel van het toneelstuk *Fin de Partie/Endgame* (*Eindspel*) expliciet naar het schaakspel verwijst. De nieuwe biografie van de hand van James Knowlson, die als alles meezit nog dit jaar bij de Bezige Bij uitkomt, zal waarschijnlijk meer informatie bevatten. Op mijn vraag of Beckett zelf schaakte, en of hij het een beetje kon, antwoordde Knowlson: 'Hij was een enthousiaste en tamelijke goede schaker, en zeer geïnteresseerd in de internationale matches.' Daar hebben we het voorlopig mee te doen.

Ik wil in dit artikel een beeld schetsen van de rol van het schaakspel in met name *Murphy* en *Eindspel.* Maar laat ik beginnen met het volgende: er zijn schaaktermen, vooral termen die betrekking hebben op de laatste fase van een partij, die bij uitstek geschikt lijken om zijn werk te karakteriseren. Direct van toepassing is bijvoorbeeld *pat*: de koning staat niet schaak, maar is wel gevangen, en ook eventuele overige stukken staan muurvast. Niemand kan zich verroeren. Niemand mag zich verroeren. Doek.

Estragon: Zullen we dan gaan?
Vladimir: Je moet je broek optrekken.
E: Wat zeg je?
V: Je moet je broek optrekken.
E: Mijn broek uittrekken?
V: Op-trekken!
E: O ja. *(Hij trekt z'n broek op.)*
V: Zullen we dan gaan?
E: Laten we gaan.
(Ze gaan niet van hun plaats.)
Wachten op Godot, laatste scene.

En eindigt de roman *Naamloos* in iets als eeuwig schaak?

> [...] men moet doorgaan, ik kan niet doorgaan, ik zal dus doorgaan, men moet woorden zeggen, zolang er zijn, men moet ze zeggen, tot ze me vinden, tot ze me zeggen, vreemde straf, vreemde schuld, men moet doorgaan, het is misschien al gebeurd, ze hebben het me misschien al gezegd, ze hebben me misschien al tot de drempel van mijn verhaal gedragen, voor de deur opengaat op mijn verhaal, het zal me verwonderen, als hij opengaat, het zal ik zijn, het zal het zwijgen zijn, waar ik ben, ik weet het niet, ik zal het nooit weten, in het zwijgen weet men niet, men moet doorgaan, ik zal doorgaan.

Wie is er hier eigenlijk aan zet? De taal, of de verplichting uit te drukken wat niet is uit te drukken, zoals Beckett het zelf noemde. Naamloos is aan zet.

Mat is het bij Beckett zelden of nooit, mat zou een speler, een individu met een in zijn universum onbestaanbare absolute macht impliceren. En bovendien een individu met een (eind)doel: winnen. Becketts stukken, (en) zijn personages, eindigen in stellingen die ogenblikkelijk weer hervat kunnen worden.

Meer in het algemeen zou je kunnen je denken in termen als opgeven, verliezen, tijdnood, tempoverlies, opening, en verdediging om bepaalde zijns- of gemoedstoestanden in Becketts werk onder woorden te brengen. Murphy geeft op, in *The Lost Ones* is verloren, wordt gedoold. De tijdnood in *Not I* is schrijnend. De opening van *Worstward Ho* hopeloos ('On. Say on. Be said on. Somehow on. Till nohow on. Said nohow on') zoals blijkt uit het einde ('Nohow less. Nohow worse. Nohow naught. Nohow on. Said nohow on').[1] De verdediging tegen krachten van buiten in *Spel zonder woorden* is dapper, maar helaas. Dat laatste geldt ook voor *Eindspel* en, in mindere mate, voor *Murphy.*

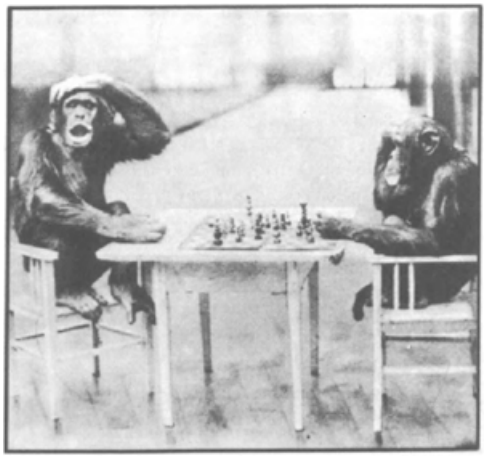
Verwarring

Becketts idee gebruik te maken van het schaakspel in *Murphy* zou z'n oorsprong kunnen hebben in het korte verhaal 'Assumption', zijn eerste publikatie (in *transition*, juni 1929):

> Hij had kunnen roepen en kon het niet. De clown in de nok bewoog gestaag aan zijn trapeze heen en weer en de organist zat te dromen met zijn handen in zijn zakken. Hij sprak weinig en dan nog raspend, fluisterend, als een verlegen man die discussies uit de weg gaat, die vol vertrouwen op e2-e4 kan antwoorden maar in verwarring verstart bij a of h3 [...].

Met de schaak-metafoor wordt verbeeld hoezeer een mens (de mens?) gevangen zit in conventies en patronen. E2-e4 is een gebruikelijke opening. Er ontstaat een *open spel* (een *loperspel*, bijvoorbeeld) of een *half-open spel* (*Caro-Kan*, *Siciliaans...*). Mogelijkheden genoeg om te antwoorden. Maar wat te doen wanneer je als eenvoudig speler geconfronteerd wordt met 1. a3? Met de man uit 'Assumption' loopt het niet goed af. Met Murphy al iets beter. Dankzij, onder meer, het schaakspel.

Murphy (1938) gaat over Murphy. Deze werkeloze Ier in Londen leeft van het verschil tussen de huur en wat hij tegen zijn voogd zegt aan huur te moeten betalen. Zijn vriendin Celia is prostituée. Zijn vriend Neary houdt van een meisje dat houdt van Murphy. Murphy grootste, als dat het juiste woord is, passie (als dat het juiste woord is) is, de Cartesiaanse problematiek betreffende lichaam en geest te overdenken. Bij voorkeur schommelend in zijn schommelstoel, naakt, vastgebonden, terwijl 'zeven sjaals hem op z'n plaats hielden. Twee bonden zijn onderbenen vast aan de poten, een zijn middel aan de zetel, twee zijn borst en buik aan de rug, een zijn polsen aan de steun daarachter.' (Vraag: heeft Murphy zichzelf vastgebonden, en zo ja hoe? Opmerking: ik tel maar zes sluiers.) Murphy neemt, na verloop van tijd, een baan: verpleger in een inrichting voor geestelijk gestoorden, de Magdalen Mental Mercyseat (MMM, dat soms ook staat voor 'muziek, MUZIEK, MUZIEK'). Daar leert Murphy zijn geest liefhebben. Instrumenteel hierin is zijn favoriete patiënt, ene Meneer Endon (Grieks: *binnen*). Murphy en Mr Endon spelen enkele partijtjes schaak tegen elkaar.



'Wat? Je geeft je koningin weg? Gekkenwerk!' Deze afbeelding wilde Beckett oorspronkelijk op de omslag van *Murphy* hebben.

Narrenmat

In hoofdstuk 11 is de tijd voor hun laatste partij gekomen, tijdens wat Murphy's laatste nachtdienst als verpleger zal blijken te zijn. Het zal tegelijkertijd Murphy's laatste nacht als Murphy zijn - hij/iets maakt na zijn dienst, wanneer hij zich weer heeft teruggetrokken, wanneer hij in zichzelf gekeerd op zijn schommelstoel schommelt, een einde aan zijn leven. ‘In de wc ontsnapte het gas, prima gas, geraffineerde chaos. Spoedig hield zijn lichaam stil.’ En zo is het goed. Murphy lijkt iets te hebben begrepen, waarna het goed sterven is.

Speelt u mee? Hieronder de partij, een ‘Endon-apening [*sic*] of Tweepaardenpotje’.[2] De letter-noten zijn van de verteller - die duidelijk op de hand van Mr Endon is; tussendoor mijn ‘analyses’:

Wit (Murphy) Zwart (Mr Endon)[a]
1. e2-e4[b] Pg8-h6 2. Pg1-h3 Th8-g8 3. Th1-g1 Pb8-c6 4. Pb1-c3 Pc6-e5 5. Pc3-d5[c] Tg8-h8 6. Tg1-h1 Pe5-c6 7. Pd5-c3 Ph6-g8 8. Pc3-b1 Pc6-b8[d].

[a] Mr Endon speelde altijd met zwart. Als hij de witte stukken kreeg aangeboden placht hij te verzinken, zonder een spoor van ergernis, in een lichte verdoving. [b] De oorzaak van alle volgende moeilijkheden van Wit. [c] Slecht, al is er blijkbaar niets beters. [d] Een ingenieuze en mooie opening, ook wel de Pijp-opening genoemd.

Murphy tracht, op een enkele uitzondering na, van zijn tweede tot zijn vijfentwintigste zet Mr Endon te imiteren, al weet hij nog niet waar dit toe zal leiden. Niet voor niets is Murphy's eerste zet het begin van al zijn problemen: de pion op e4 blijkt voor de imitatie van de vierde zet van zwart in de weg te staan. Vandaar het misprijzende commentaar na Murphy's vijfde zet. Na de eerste acht zetten zijn er twee dingen duidelijk: Murphy heeft het initiatief uit handen gegeven, en Mr Endon heeft een ‘symmetrische stelling’ ontwikkeld: hij is teruggekeerd tot de openingsstelling.

9. Ph3-g1 e7-e6 10. g2-g3[e] Pg8-e7 11. Pg1-e2 Pe7-g6 12. g3-g4 Lf8-e7 13. Pe2-g3 d7-d6 14. Lf1-e2 Dd8-d7 15. d2-d3 Ke8-d8[f] 16. Dd1-d2 Dd7-e8 17. Ke1-d1 Pb8-d7 18. Pb1-c3[g] Ta8-b8 19. Ta1-b1 Pd7-b6 20. Pc3-a4 Lc8-d7 21. b2-b3 Th8-g8

[e] Slecht gezien. [Slecht gezegd.][3] [f] Nooit gezien in café Het Paardje, zelden in De Duvel.[g] De noodvlag.

Na zwarts negende zet lijkt het even of Mr Endon ‘gewoon’ gaat spelen (vandaar Murphy's reactie en het commentaar bij zijn tiende zet). Niets is minder waar. 12. g3-g4: zetdwang (Pe2 moet naar c3 kunnen om 11. ... Pg6 te imiteren). Ook bij wits veertiende zet is het potje net een ‘echte’ partij: pion g4 wordt verdedigd! Na zwarts eenentwintigste zet is er weer (althans voor zwart) symmetrie ontstaan:

22. Th1-g1 Kd8-c8[h] 23. Lc1-b2 De8-f8

[h] Uitnemend gespeeld.

Ook nu heeft wit symmetrie, met dame en koning op resp. c8 en f8.

> 24. Kd1-c1 Ld7-e8 25. Lb2-c3[i] Pg6-h8 26. b3-b4 Le7-d8 27. Dd2-h6[j] Pb6-a8[k]

[i] Het is moeilijk zich een jammerlijker toestand voor te stellen dan die van arme Wit nu. [j] Het vernuft van de wanhoop. [k] Zwart heeft nu onweerstaanbaar spel. Zelfs wanneer zwart op de zevenentwintigeste zet van wit zijn dame poogt te offeren blijft wit vasthouden aan zijn drang tot symmetrie. Deze wordt bereikt:

28. Dh6-f6 Ph8-g6 29. Lc3-e5 Ld8-e7 30. Pa4-c5[l] Kc8-d8[m] 31. Pg3-h1[n] Le8-d7 32. Kc1-b2!! Tg8-h8 33. Kb2-b3 Ld7-c8 34. Kb3-a4 Df8-e8[o] 35. Ka4-a5 Pa8-b6 36. Le5-f4 Pb6-d7 37. Df6-c3 Tb8-a8 38. Pc5-a6[p] Le7-f8 39. Ka5-b5 Pg6-e7.

[l] Wit kan niet genoeg geprezen worden voor de vasthoudendheid waarmee hij worstelt om een stuk te verliezen.[m] Op dit punt zette Mr Endon, zonder ook maar 'j'adoube' te zeggen, zijn twee torens op hun kop, op welke wijze zij de rest van het spel bleven staan.[n] Een *coup de repos* reeds lang verbeid.[o] Aangezien Mr Endon niet 'schaak' riep, noch op enig andere wijze aangaf dat hij zich ervan bewust was dat hij de koning van zijn tegenstander had aangevallen, of liever vis-à-vis, was Murphy vrijgesteld, zie regel 18, van aktie in deze. Maar hiermee zou worden toegegeven dat de redding toevallig was.[p] Woorden schieten tekort om de zielenood uit te drukken die Wit verleidde deze abjecte aanval uit te voeren.

De strijd is, vooral van de kant van wit, heftig geweest. Murphy heeft zich moeten verlagen tot het offeren van een Dame en een Paard (zetten 28 en 30, beide keren mislukt), is 'onreglementair' schaak gezet (maar weigert de hem door het toeval aangereikte helpende hand), en heeft 'aangevallen'. Het resultaat is, voor zwart, opnieuw symmetrie (Ta8, Lc8, Kd8, De8, Lf8, Th8, pa7, b7, c7, d6, e6, f7, g7, h7, Pd7, Pe7), en voor wit, rokende puinhopen. Murphy mag dan tegen Mr Endon spelen, Mr Endon speelt slechts tegen zichzelf. Dat Mr Endon schizofreen is, heeft daar wellicht mee te maken. Een zet van Murphy is voor Mr Endon alleen maar een teken dat hij zelf weer mag zetten.

40. Kb5-a5 Pd7-b8 41. Dc3-c6 Pe7-g8

Weer is symmetrie ontstaan, als na zet 39, nu met de paarden van zwart op respectievelijk b8 en g8.

Angela Moorjani heeft uitgerekend dat er een rekenkundige reden is dat er voor zwart symmetrieën ontstaan bij zijn 8e, 21e, 23e, 27e, 39e en 41e zet. De volgende symmetrie-zet zou zet 45 hebben moeten zijn:

$8=2^3$
$21=3\times2^3-3$
$23=3\times2^3-1$
$27=3\times2^3+3$
———
$39=2(3\times2^3-3)-3$
$41=2(3\times2^3-3)-1$
$[45=2(3\times2^3-3)+3]$

Tsja.

42. Ka5-b5 Kd8-e7[q] 43. Kb5-a5 De8-d8r[r]

[q] De afwikkeling van deze patience wordt door Mr Endon op bewonderenswaardige wijze gespeeld.[r] Verder aandringen zou beuzelachtig en tergend zijn en Murphy, met narrenmat in zijn kop, geeft op.[4]

De volgende stelling is nu ontstaan:

Gekkenwerk!

Wit is aan zet. Indien zijn Dame e8 blijft dekken is terugkeer voor zwart naar zijn oorspronkelijke stelling (op de positie van twee pionnen na) onmogelijk. Aangezien Mr Endon bijna alle regels van het spel kent - alleen niet in de geest ervan speelt - is het onwaarschijnlijk dat hij toch 44.... Ke8 zou spelen. Murphy's dilemma is: zetten of niet zetten, meegeven (bijvoorbeeld 44. Dc3) of opgeven. In het eerste geval zijn de consequenties te overzien: ‘Mr Endon vond het niet erg dat hij ervan weerhouden was zijn Koning

te doen terugkeren tot zijn veld [...]'. In het tweede, eigenlijke geval zal Murphy opgaan in Mr Endons binnen, in zijn solitaire (Engels voor patience), schizofrene geest. En dat blijkt nou net de bedoeling: als Murphy Mr Endon ten slotte weer naar bed brengt, blijft hij nog een tijdlang aan zijn bed zitten om Mr Endons ogen te bestuderen. En dan hoort Murphy woorden,

> die zo krachtig eisten dat ze werden gesproken dat hij ze sprak [...]:
> 'het laatste ten laatste van hem gezien
> hijzelf ongezien door hem
> en van hemzelf'
> Een pauze. 'Het laatste dat Mr Murphy van Mr Endon zag was Mr Murphy ongezien door Mr Endon. Dit was tevens het laatste wat Murphy van Murphy zag.' Een pauze. 'De relatie tussen Mr Murphy en Mr Endon kon niet beter worden uitgedrukt door het verdriet van eerstgenoemde bij het zien van zichzelf in de immuniteit van de laatstgenoemde die alleen zichzelf kon zien.' Een lange pauze.
> 'Mr Murphy is een stip in Mr Endons ongezien.'

Van imitatie tot identificatie: Murphy verdwijnt, verdrinkt als een Narcissus in de poel van Mr Endons ogen. (De scene doet sterk aan Becketts *Film* denken -motto: *esse es percipi*; zijn is gezien worden.) Murphy's lichaam zal later verdwijnen, in een kosmos van 'prima gas' en 'geraffineerde chaos', en als as wederkeren tussen het zaagsel op de vloer van een Dublinse pub.

Mr Endon heeft, op de zetten met zijn pionnen na, geen zet gedaan zonder zich ervan te vergewissen dat het stuk naar zijn oorspronkelijke plaats terugkon. Dat voor een dergelijke puur esthetische houding ook de medewerking van de tegenstander noodzakelijk is (op het moment dat Murphy opgeeft, faalt Mr Endons strategie), is onmiskenbaar en tegelijkertijd onbelangrijk. En zo heeft hier de esthetiek het van schaken gewonnen en is het schaakspel gereduceerd tot bord en stukken: tot een plek waar één speler een geheel nieuwe en geheel eigen variant kan ontwikkelen. Die variant heet in het Engelse origineel de Endon-'Affence'. Een *Affence* (het woord bestaat niet) is geen *offence* (aanval) of *defence* (verdediging). Een *Affence* is gekkenwerk. Daarnaast is *Affe'* Duits voor *aap.* 'Endon's Affence' is gekkenwerk en (na)apenwerk, beginnend met een apening in plaats van met een opening. Vandaar waarschijnlijk Becketts spijt over de omslagfoto met de apen die niet doorging.[5] Mr Endons winst is dat hij niet alleen de partij, maar het hele spel naar zijn hand heeft gezet.

Tegelijkertijd is het paradoxale resultaat van de partij: winst voor Murphy. Hij geeft op en begrijpt daardoor het Endon-principe, het principe van de binnenkant, van in zichzelf opgesloten zitten, het principe van vergeestelijking, van lichaamloosheid. Hij geeft op en laat zo Mr Endon *niet* winnen. Dat is Murphy's overwinning: de binnenwereld van de MMM los te laten en op te gaan in esse - in essentie. 'En dat is alles, ALLES, ALLES.'

De rest is stilte

In de schaakpartij in *Murphy* is er geen sprake van een relevante ontwikkeling van opening tot middenspel tot eindspel. In *Eindspel* (1957) is er alleen maar eindspel. In die zin is ook dat werk een eponym.

In *Eindspel*, na *Wachten op Godot* Becketts tweede 'grote' toneelstuk, spelen vier personages: Nagg, Nell, Hamm en Clov. Het toneelbeeld bestaat uit Hamm in een rolstoel, getooid met zonnebril (hij is blind; hij kan niet staan), twee grote vuilnisbakken waarin, zoals zal blijken, zijn ouders verblijven, Nagg en Nell. Clov, Hamms (stief?)zoon is de enige die beweegt (hij wordt door Hamm gecommandeerd; *hij* kan niet zitten). Twee kleine raampjes bieden uitzicht op respectievelijk land en zee. Een schilderij hangt met het gezicht naar de muur. Hetgeen doet vermoeden dat het *still life* (of misschien beter: *nature morte*) dat zich op toneel afspeelt dat schilderij is.

Het stuk begint met een wanhoopskreet, of is het een zucht van verlichting, van Clov: 'Einde, het is ten einde, het loopt ten einde, het loopt misschien ten einde.' Daarna gebeurt er een hele tijd niets. Hamm stuurt Clov van het kastje naar de muur, Nagg wil een ulevel, Hamm vertelt een verhaal, Nagg ook, Clov dreigt te vertrekken, over het verleden wordt gesproken, over

de toekomst gespeculeerd. Er wordt tot God gebeden maar tot Hamms ontzetting - ‘De schoft! Hij bestaat niet!’ - gebeurt er, als gezegd, niets. *Eindspel* eindigt met Hamm in dezelfde positie als die hij aan het begin had: in zijn rolstoel, met een zakdoek over zijn gezicht, bewegingloos - klaar om weer van voren af aan te beginnen. Clov staat bij de deur - klaar om te vertrekken maar er is nergens om naar toe te gaan.

Scène uit ‘Eindspel’ in 1984 in het Samuel Beckett Theatre in New York

Simultaan

In het stuk lijken er verschillende schaakpartijen tegelijkertijd te worden verbeeld. Hamm tegen Clov, Hamm en Clov tegen Nagg en Nell, alle vier tegen de rest van de wereld - voor zover die nog bestaat. Hamm en Clov hebben volgens de tekst een ‘hoogrode gelaatskleur’, Nell een ‘zeer witte’. Tegenover zwart zijn rood en wit de traditionele schaakkleuren. Dit zou erop wijzen dat Hamm, Clov, Nell en waarschijnlijk ook Nagg (ofschoon de kleur van diens gezicht niet wordt benadrukt) één kant vormen. De dood (zwart), het einde, zal dan hun opponent zijn. Interessant in dit verband is dat Beckett in zijn eigen produkties van *Eindspel* alle personages van zeer witte gelaatskleuren voorzag.

Een expliciete tegenstander behorend bij de ‘rest van de wereld’ is het publiek in de (donkere) zaal - en ook de lezer van het stuk. Volgens James Acheson is het doel van het eindspel in *Eindspel* om ons interpreteren van *Eindspel* te frustreren. Hij schrijft: ‘Schaakmat is het als we erkennen dat het stuk is ontworpen om zelfs onze meest ingenieuze interpretaties te weerstaan.’ Hetgeen op zichzelf een ingenieuze interpretatie is.

‘In het eindspel komt het er op aan, de koning te aktiveren, zodat deze zijn stukken kan steunen.’ Aldus W.N. Panov. En in zekere zin gebeurt dat ook - zelfs - in *Eindspel.* Beckett zei over zijn stuk:

> Hamm is de Koning in een schaakpartij die hij bij voorbaat heeft verloren. Vanaf het begin weet hij

> dat hij luidruchtige, zinloze zetten doet. Hij komt niet verder. Hij is een slechte speler. Een goede speler had allang opgegeven. Hij probeert alleen het onvermijdelijke einde uit te stellen.

Hamm aktiveert Clov, Nagg en Nell, en ‘steunt’ hen daarbij: zonder hem zouden ze helemaal geen rol hebben. Dat dit in het geval van *Eindspel* omgekeerd ook voor Hamm geldt lijkt hem geheel te ontgaan. Hamm - koning - een verlamde versie van Hamlet sr.? Want al is Shakespeares Hamlet sr. dood, hij loopt wel degelijk, is zelfs de animator van het stuk. Zo ook Hamm. Hamm loopt op rolletjes, hij manipuleert de drie anderen en na afloop van het stuk blijft er louter stilte. Terwijl Clov staat toe te kijken en Nagg en Nell zich weer in hun vuilnisbakken hebben teruggetrokken sluit Hamm *Eindspel* als volgt af:

> Als het zo gespeeld moet worden... *(hij vouwt zijn zakdoek uiteen)*... laten we het dan zo spelen... *(hij vouwt zijn zakdoek uiteen)* en laten we er niet meer over praten... *(hij heeft zijn zakdoek geheel uiteen gevouwen)*... laten we niet meer praten. *(Hij houdt de zakdoek met uitgestrekte armen voor zich.)* Ouwe doek! *(Pauze.)* Jou... bewaar ik. *(Pauze. Hij brengt de zakdoek naar zijn gezicht.)*
> *DOEK*

Of is Hamm een parodie op Hamlet jr.? Diens laatste woorden zijn: ‘The rest is silence.’ Opmerkelijk is dat zowel de Engelse als de Franse versie van *Eindspel* oorspronkelijk in het zelfde bandje werden gevolgd door *Spel zonder woorden.*

1/2-1/2

In de tekst wordt Hamms schaakkoningschap al in het begin aangegeven: zijn eerste woorden zijn: ‘Dus - *(gapend)* - nu is het mijn beurt *(Pauze.)* Om te spelen.’ Op driekwart van het stuk komen deze woorden weer terug. In de dialoog tussen Hamm en Clov die hierop volgt smeekt Clov om te stoppen ‘met spelen’. ‘Spelen’ is in *Eindspel* ook het ‘spelen’ van een toneelstuk. Vooral Hamm is speler, toneelkoning - Hamlet: ‘Een terzijde, stommerd! Is het voor het eerst dat je een terzijde hoort? *(Pauze)* Ik bereid me voor op mijn laatste alleenspraak.’ In die laatste monoloog de volgende woorden: ‘Oud van oudsher verloren einspel, 't is uit met verliezen.’

Als Hamm de Koning is, is Clov misschien een Paard. Ten eerste omdat hij zich nogal kreupel beweegt, maar het is ook af te leiden uit een passage waarin Hamm, in razernij ontstoken, uitroept:

> Mijn koninkrijk voor een vuilnisman! *(Hij fluit. Clov komt op.)*

In de Engelse versie luidt de kreet: ‘My kingdom for a nightman!’, in de Franse ‘Mon royaume pour un boueux!’. Beide woorden betekenen inderdaad *vuilnisman.* Hamms verbastering van de wanhoopskreet van Richard III (‘Mijn koninkrijk voor een paard!’) bevestigt zijn Shakespeareaans (en dus tragisch en meestal dodelijk) koningschap. Daarnaast kan in de Engelse versie *nightman* worden verstaan als

knightman. Knight: *ridder*, en in het schaakspel: *Paard* - '*(Hij fluit. Clov komt op).*' Richard was zo gelukkig niet. En ten slotte: als Hamm de Koning en Clov het Paard is, zijn de vuilnisbakken misschien de Torens...

Opgave

Het beeld waarmee *Eindspel* ons achterlaat, is dat van een afgebroken partij - een partij die bij voorbaat was verloren. In tegenstelling tot in *Murphy* verdwijnt er in *Eindspel* niemand van het toneel. Het bord blijft bezet door een machteloze Koning, een kreupel Paard, en twee vastgeroeste Torens. En dat zal zo blijven tot er in het geheel geen natuur meer is. Iets wat nooit lang meer kan duren, en hier toch voor altijd wordt uitgesteld:

> HAMM: De natuur heeft ons vergeten.
> CLOV: Er is geen natuur meer.
> H: Geen natuur meer! Je overdrijft.
> C: Om ons heen.
> H: Maar we ademen, we veranderen! We verliezen onze haren, onze tanden! Onze jeugd! Onze idealen!
> C: Dan heeft ze ons niet vergeten.
> H: En je zegt dat er geen meer is.

Later blijken er tenminste nog één vlo - als het tenminste geen platluis is - en één rat in de buurt te zijn. De laatste is aanleiding voor een van Clovs meest opmerkelijke uitspraken: ‘Als ik die rat niet afmaak gaat hij dood.’

Het verbaal heen-en-weer geschuif in *Eindspel* heeft wel wat van positiespel waarin er geen reden is om op te geven, maar eigenlijk nog minder een om door te gaan. Wat het worden zal lijkt duidelijk: stilte. Doek. In tegenstelling tot *Murphy* leidt *Eindspel* niet tot een gesloten boek, maar tot een open niets waarin nog van alles kan gebeuren - zij het, dat alles wat kan gebeuren van tevoren al zal vaststaan. Een hele tijd niets nieuws onder de zon. Een hele opgave.

Literatuur

James Acheson, ‘Chess with the Audience: Samuel Beckett's *Endgame*’. In: *Critical Quarterly*, vol. 22 (1980), nr. 2, p. 33-45.
Deirdre Bair, *Samuel Beckett.* Londen, Picador, 1980 [1978].
Samuel Beckett, ‘Assumption’. In: *transition* 16-17 (juni 1929), p. 268-71.
Samuel Beckett, *Ill Seen Ill Said.* Londen, Calder, 1981.
Samuel Beckett, *Murphy.* Londen, Picador, 1973 [1938]; *Murphy*, vert. F.C. Kuipers, Querido 1972.
Samuel Beckett *The Unnamable.* Londen, Picador, 1979 [1959]; *Naamloos*, vert. F.C. Kuipers, De Bezige Bij, 1992 [1970].
Samuel Beckett *Wachten op Godot, Eindspel, Krapp's laatste band, Gelukkige dagen*, vert. Jacoba van Velde, De Bezige Bij, 1965.
Samuel Beckett, *Fin de Partie*, *suivi de Acte sans paroles.* Parijs, Minuit, 1957; *Endgame: A Play in One Act*, *Followed by Act without Words: A Mime for One Player.* New York, Grove Press, 1978 [1958].
Samuel Beckett, *Worstward Ho.* Londen, Calder, 1983.
Virginia Cooke, *File on Beckett.* Londen, Methuen, 1985.
Anthony Farrow, *Early Beckett: Art and Allusion in* More Pricks than Kicks *and* Murphy. Troy, New York, The Whitston Publishing Company, 1991.
Beryl S. en John Fletcher, *A Student's Guide to the Plays of Samuel Beckett.* Londen, Faber & Faber, 1985.
Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett.* Londen, Thames & Hudson, 1988 [1973].
Angela B. Moorjani, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett.* Chapel Hill, Un. of North Carolina Press, 1982.
W.N. Panov, *Schaken voor Beginners*, vert. en bew. J. Beetsma. Den Haag, Van Goor Zonen, 1962.
Neil Taylor en Bryan Loughrey, ‘Murphy's Surrender to Symmetry’. In: *Journal of Beckett Studies*, vol. 11-12 (1989), blz. 79-90.

Eindnoten:

1 De vertaling van *Worstward Ho* laat ik graag over aan Martine Vosmaer en Karina van Santen.
2 ‘Endon's Affence or *Zweispringerspott.*’
3 ‘Ill-judged.’
4 De vertaling van de schaakpartij is vrij naar F.C. Kuipers. Vele jaren later zouden René Huigen en Witold Gombrowitz de partij nog eens dunnetjes overdoen. Een verslag hiervan is te vinden in literair tijdschrift *Spreek* 5/6 (mei 1987).)
5 Ik geloof overigens niet dat het Becketts bedoeling was met deze vreemde partij iets over de geestesgesteldheid van schakers te willen zeggen.

Ron Hoffman
Schaken met de lezer
The Luzhin Defense van Vladimir Nabokov

Chess is life
Bobby Fischer

Het is eigenlijk verrassend dat niet veel meer boeken schaken of schakers als onderwerp hebben; de complexe roman waarin een eigen, begrensde wereld wordt gecreëerd heeft vele raakvlakken met de afgesloten wereld (vierenzestig velden en tweeëndertig stukken) van het schaakspel. Vladimir Nabokov, geboren in 1899 in St. Petersburg en na de revolutie gevlucht naar Europa, heeft meerdere boeken geschreven waarin de lezer geconfronteerd wordt met een wereld met een eigen logica en een uitgebreid netwerk van verwijzingen waarin de regels van de gewone roman niet meer toepasbaar zijn. Met name *Pale Fire*, een gedicht compleet met voorwoord en uitgebreid notenapparaat en *Ada*, waarin een lang essay voorkomt en dat een compendium van vele andere boeken is, zijn boeken die het uiterste van de lezer vergen. In *The Luzhin Defense* gaat Nabokov nog niet zover, wel is het zijn eerste meesterwerk en zijn alle, voor zijn latere werken typerende thema's en technieken duidelijk waarneembaar.

Niet alleen in *The Luzhin Defense*, maar ook in andere boeken van Nabokov speelt schaken een rol van betekenis. Al heel vroeg in zijn leven, in 1918, heeft Nabokov een toneelstuk geschreven waarin een schaker voorkomt (‘Vesnoy’, ‘In de Lente’). In 1923 schrijft hij een lang gedicht (‘Solnechnyy Son’, ‘De Zon Droom’) waarin een koning zijn schaakkampioen naar het naburige land stuurt om door middel van schaakpartijen een conflict op te lossen. Het gedicht ‘Shakhmatnyy kon’ (‘Het Schaakpaard’), geschreven in 1927, is een duidelijke voorloper van *The Luzhin Defense.* Het gaat hier over een oude schaakmeester die de wereld als een schaakpartij begint te zien. Uiteindelijk wordt hij afgevoerd naar een gesticht. Net als Nabokov zelf is de hoofdpersoon van *The Gift*, Fyodor Godunov-Cherdyntsev, behalve schrijver, ook een probleemcomponist. In *Lolita* speelt nymphettenjager Humbert Humbert verschillende partijen met knapenjager Gaston. Nabokov heeft het over de ‘gloriettes and self-mate combinations’ van *The Real Life of Sebastian Knight.* In zijn autobiografie *Speak, Memory* beschrijft Nabokov op lyrische wijze hoe de inspiratie voor een schaakprobleem hem overvalt en vervolgens het werk, waarbij alle besef van tijd verdwijnt, om die inspiratie uit te werken tot een schaakprobleem. Nabokov beschrijft ook nog hoe met de compositie van een bepaald schaakprobleem een periode van zijn leven ten einde was gekomen; zijn moeizame leven in Parijs waar hij samen met vrouw en kind woonde van 1938 tot aan zijn emigratie naar Amerika in 1940.

Herhaling van een patroon

Zashchita Luzhina, de originele Russische titel van *The Luzhin Defense*, geschreven in Berlijn, verscheen eerst in het Russische emigranten tijdschrift ‘Sovremenny Zapiski’ in 1929 en kwam in 1930 als boek uit. Vanwege het commerciële succes

van *Lolita* werden de boeken die Nabokov in het Russisch had geschreven in het Engels vertaald. In 1964 werd ook *Zashchita Luzhina* vertaald, door Michael Scammell in samenwerking met Nabokov zelf.

Het boek begint met de naamsverandering van de hoofdpersoon, die voortaan bij zijn achternaam Luzhin genoemd zal worden. Deze naamsverandering is een gevolg van het feit dat Luzhin, nadat hij eerst van een Franse gouvernante les kreeg, nu naar school zal moeten. Zijn ouders verwachtten dezelfde huilbuien als toen de gouvernante verscheen. Ter compensatie zullen zijn ouders hem ook thuis Luzhin noemen. Pas aan het eind van het boek komt de lezer zijn gehele naam te weten.

De eerste vier hoofdstukken gaan over Luzhins jeugd, geen gemakkelijke tijd voor hem, noch voor

zijn ouders die niet goed weten wat ze met hun zoon aanmoeten. Zijn vader, schrijver van het avontuurlijke jongensboek (met daarin opdrachten aan zijn zoon: '*I earnestly hope that my son will always treat animals and people the same way as Tony*'), beschouwt zijn zoon als buitengewoon, al weet hij niet zo precies waarin Luzhins eigenaardigheid bestaat. Hij hoopt dat zijn zoon een muzikale loopbaan zal kiezen. Op school wordt Luzhin door zijn klasgenoten met de boeken van zijn vader gepest. Luzhin is een lusteloze, schuwe, introverte jongen. Hij interesseert zich slechts voor enkele zaken. Jules Vernes Phileas Fogg en Conan Doyles Sherlock Holmes spreken zeer tot zijn verbeelding, niet zo zeer vanwege hun avonturen maar omdat, volgens Luzhin, in hun verhalen logische patronen zo belangrijk zijn. Op de muziekavond die zijn vader organiseert, gewijd aan de muziek van Luzhins grootvader van moederskant, maakt Luzhin voor het eerst kennis met het schaakspel. De muzikant van die avond, een violist, heeft in de studeerkamer van zijn vader een telefoongesprek. Tijdens dat gesprek speelt hij met de schaakstukken die Luzhins vader een paar dagen eerder heeft gekregen. Luzhin kijkt toe, eerst verborgen, en als de violist hem opmerkt, vertelt hij dat voor hem combinaties net melodieën zijn en dat hij de zetten kan 'horen'. Luzhins nieuwsgierigheid is gewekt. Hij zorgt ervoor dat zijn tante hem de regels leert. Luzhin komt al snel onder de hoede van Valentinov die hem door Europa meeneemt om in toernooien te spelen. Na jarenlang als wonderkind te zijn rondgetrokken is Luzhin grootmeester geworden en een serieuze wereldkampioenskandidaat. Wanneer hij op vakantie is in hetzelfde hotel waar hij ooit met zijn vader was, ontmoet hij zijn latere vrouw. Haar naam blijft voor de lezer een geheim. Luzhin speelt vervolgens in een toernooi waarvan de winnaar tegen de wereldkampioen zal mogen spelen. Na het afbreken van de partij met Turati, zijn grote rivaal, blijkt Luzhin niet meer in staat het schaakspel en de werkelijkheid van elkaar te onderscheiden en bezwijkt. Hij verblijft lange tijd in een sanatorium. Na zijn huwelijk doet Luzhin verwoede pogingen het schaakspel uit zijn leven en gedachtenwereld te bannen, maar deze pogingen mislukken. Steeds meer komt Luzhin tot het besef dat zijn leven bestaat uit een herhaling van een patroon. In een wanhopige poging een herhaling van zijn inzinking na de partij tegen Turati te voorkomen pleegt Luzhin zelfmoord; hij stort zich uit het raam van het huis waar hij net met zijn vrouw is gaan wonen.

Schaakeffecten

Op welke manier komt schaken voor in *The Luzhin Defense*? In zijn voorwoord voor de Engelse vertaling zegt Nabokov dat

> the chess effects I planted are distinguishable not only in these seperate scenes; their concatenation [aaneenschakeling] can be found in the basic structure of this attractive novel.

Nabokov legt nog allerlei andere schaakeffecten uit, om de tijd en moeite te sparen van 'hack reviewers'. Er zijn twee verschillende manieren waarop schaken voorkomt in *The Luzhin Defense.*

Allereerst worden er in het boek verschillende schaakpartijen beschreven. Zo zijn er de eerste partijtjes van Luzhin met zijn tante, met zijn vader, de partijen in het kandidatentoernooi en uiteindelijk de partij met Turati, voor Luzhin op verschillende manieren de belangrijkste partij. Voor Luzhin is schaken nog steeds nauw verweven met muziek en daarom wordt de partij met Turati in muzikale termen beschreven; 'At first it went like muted violins'; 'a trace of melody very softly manifested itself on Luzhin's side'; 'The weightiest elements on the board called to one another several times with trumpet voices [...] a kind of musical tempest overwhelmed the board.' Wanneer, in Luzhins beleving, de laatste aanval begint die hem tot zijn zelfmoord zal drijven wordt ook dat in muzikale termen beschreven; 'The key was found. The aim of the attack was plain'. Het woord 'key' duidt, behalve op de oplossing van een schaakprobleem, uiteraard ook op de toonhoogte van een muziekstuk. Grappig is nog de beschrijving van hoe de jonge Luzhin een simultaan geeft. Deze beschrijving lijkt heel erg op de foto in Tartakowers boek *Die Hypermoderne Schachpartie* van de jonge Reshevsky die een simultaan geeft.

Ook Luzhins overwegingen over hoe hij de speciale opening van Turati moet beantwoorden worden uit-

gebreid beschreven. Turati zal echter, met wit spelend, de voorkeur geven aan een andere, gewone opening: ‘He began in the most banal way’. Luzhin realiseert zich dat de verdediging die hij had voorbereid daarmee een ‘utter waste’ is. De opening van Turati lijkt op de openingen zoals die door de ‘hypermodernen’ in de twintiger jaren werden gespeeld. Deze spelers trokken de klassieke opvatting dat in de opening het centrum met pionnen diende te worden bezet in twijfel. In plaats hiervan stelden de hypermodernen voor om het centrum eerst te controleren met stukken, bijvoorbeeld met gefianchetteerde lopers, om pas later te beslissen de centrumpionnen wel of niet op te spelen. Vele van de openingen die ook nu nog gespeeld worden, zoals het *Nimzo-Indisch*, het *Konings-Indisch*, het *Réti*-systeem, zijn ontwikkeld in die jaren. Een van die hypermodernen was Richard Réti, wiens naam wel een beetje lijkt op die van Turati.

Hoewel uitgebreid en gedetailleerd kunnen Nabokovs beschrijvingen van schaakpartijen niet erg overtuigen. Integendeel, deze beschrijvingen maken overduidelijk dat Nabokov geen echte schaker was. Waar hij meer verstand van had, was het componeren van schaakproblemen, waarvan er enkele tientallen gepubliceerd werden in allerlei schaaktijdschriften. Nabokov heeft zelfs eens met een van zijn problemen een prijs gewonnen. Al in 1917, ‘a date easy to remember’ zoals hij zelf zegt, achttien jaar oud, begon hij met het componeren van schaakpoblemen. Een aantal van zijn problemen zijn te vinden in *Poems and Problems*, gepubliceerd in 1970. In *The Gift* maakt hij het volgende onderscheid: ‘the construction of a problem differed from playing in about the same way as a verified sonnet does from the polemics of publicists’. Nabokovs voorliefde voor het schaakprobleem verklaart waarom hij schaakstellingen en -partijen meer vanuit het perspectief van de probleemcomponist beschrijft dan dat van de schaker. Het verklaart ook waarom hij fouten maakt in zijn beschrijvingen van schaakpartijen. Het is bijvoorbeeld zeer onwaarschijnlijk dat de partij tegen Turati opeens afgebroken wordt; dat is iets waartoe een van de spelers, na het spelen van een bepaald aantal zetten, kan besluiten. Ze kunnen daartoe niet gedwongen worden. Luzhins poging uit te leggen wat een sterke zet is, doet voor een schaker nogal vreemd aan: ‘A strong move is one that [...] immediately gives us an undoubted advantage. A double check, for example, with the taking of a heavyweight piece, or say, when a Pawn is queened’. Er zijn heel weinig schakers die het zo zouden formuleren en er is er geen enkele die het heeft over een ‘heavyweight piece’. De Engelse term zou moeten zijn *heavy piece*, dit zijn de torens en de dames, in het Nederlands *zware stukken* genoemd. (Een soortgelijke fout komt voor in *Bend Sinister* waar de hoofdpersoon zegt dat ‘the only move I care to make is to rook my king the long side’ (bedoeld wordt de lange rokade. In het Engels zou dit moeten zijn: *to castle long.*)

Analogieën

Behalve de concrete beschrijvingen van schaakpartijen is er nog een heel andere manier waarop schaken in *The Luzhin Defense* voorkomt. Dit slaat op wat Nabokov in zijn voorwoord zegt:

> the frosted-window theme (associated with Luzhin's suicide, or rather sui-mate) [...] the tiles in different hotel bathrooms and corridor toilets - that floor with the white and blue squares where he found and scanned from his throne imaginary continuations of the match game in progress.

Was Nabokov hier serieus of wilde hij alleen maar de ‘hack reviewers’ op het verkeerde been zetten? Hij geeft hij nog meer van dit soort voorbeelden. Het grappige van deze voorbeelden is dat een aantal ervan *niet* in het boek voorkomen! Hoewel het boek vol staat met zwarte en witte (of lichte) vlakken, zijn de badkamertegels niet te vinden. Nabokov zegt ook nog dat ‘the chess effects I planted are distinguishable not only in these separate scenes; their concatenation can be found in the basic structure of this attractive novel’. De eerste drie hoofdstukken zouden de lezer moeten doen denken aan het oplossen van een schaakprobleem door ‘retrograde analysis’.

In een artikel waarin Janet Gezari ingaat op de verschillende manieren waarop schaakproblemen voorkomen in Nabokovs boeken stelt zij dat de laatste scene van *The Luzhin Defense* een analogie is met een bepaald type schaakprobleem. Net zoals in een *solus*

rex-schaakprobleem de koning alleen achter blijft, blijft ook Luzhin alleen achter. Een andere schaakanalogie is uitgewerkt door D. Barton Johnson. Johnson meent dat de partij Anderssen-Kieseritsky, door Nabokov in zijn voorwoord genoemd, voor Nabokov een belangrijke rol heeft gespeeld: ‘its players, and the type of moves involved are all central to Nabokov's novel’. In deze beroemde partij verloor de zwartspeler na een dubbel torenoffer. Negen jaren eerder had Kieseritsky ook al verloren door zo een offer en dit is precies het soort herhaling waar Luzhin zo bevreesd voor is. Johnson stelt dat het offeren van beide torens teneinde de dame af te leiden een overeenkomst heeft in *The Luzhin Defense*: in de roman is Luzhins vrouw op twee cruciale momenten momenten afwezig; na de partij tegen Turati en als zij bezoek krijgt uit Rusland zodat ze geen genoeg aandacht heeft voor Luzhin. Twee jaar na de partij tegen Anderssen sterft Kieseritsky in een psychiatrisch ziekenhuis. Kieseritsky, aldus Johnson, is net als Luzhin het slachtoffer van een te eenzijdige preoccupatie met het schaakspel.

Toch lijken deze analogieën wat gezocht. Wel is het duidelijk dat Luzhin zijn leven steeds meer ziet als een door een geheimzinnige macht gespeeld (schaak)spel, waarin herhalingen onafwendbaar zijn. Wellicht is dit thema, de vele herhalingen die onontkoombaar lijken en waardoor Luzhins leven verwordt tot een door anderen gespeeld spel, een veel duidelijkere analogie met het schaakspel. Wanneer men het boek begint te herlezen (en Nabokov hamerde in de jaren dat hij les gaf in Europese en Russische literatuur op het belang van herlezen) komt men allerlei herhalingen op het spoor. Soms zijn dit kleine details, soms worden dit motieven die wijdvertakt blijken te zijn. Zodra men die motieven herkent, beginnen zich allerlei patronen te vormen die aantonen dat *The Luzhin Defense* een zeer gestructureerd boek is.

Een mooi voorbeeld van een terugkerend motief is ‘that wooden chessboard with a crack down the middle’. De nieuwe woning van de Luzhins heeft een ‘bathroom window, [that] turned out to be cracked in its upper, transparent part’. Een mooi geval van symmetrie! Nog voordat Luzhin zich interesseert voor schaken vind hij in de kist op zolder die hij leeghaalt na zijn vlucht van school onder andere een ‘cracked chessboard’. En als Luzhin uit het raam wil springen moet hij het eerst breken. Aardig is ook nog dat zijn vrouw tegen haar moeder (die fel tegen het voorgenomen huwelijk is) zegt ‘let's have no more of these cracks [spottende, grappig bedoelde opmerkingen]’.

Een motief waar steeds op wordt teruggekomen is het gezichtsvermogen van Luzhin. Al vroeg in het boek wordt beschreven hoe Luzhins waarnemingsvermogen vervaagt bij iets wat hij liever niet ziet. Op school worden de aantekeningen in zijn schrift en op het zwarte bord en de stem van de leraar vaag en onbegrijpelijk. Luzhins leven verandert op de dag dat het schaakspel haar intrede doet: ‘the whole world went black’. Daarentegen herinnert hij zich ‘that morning and that lunch [van de dag dat hij leert schaken] with unusual brightness’. Na een aantal schaakpartijen merkt hij dat ‘something was set free within him, something cleared up, and the mental myopia that had been painfully beclouding his chess vision disappeared’. Het is ironisch dat Luzhin de ‘far-sighted Russian player’ genoemd wordt. Zelfs wanneer hij zelfmoord pleegt, merkt hij dat ‘the whole chasm was seen to divide into dark and pale squares’ en in zijn val ziet hij ‘exactly what kind of eternity was obligingly and inexorably spread out before him’.

Een ander prachtig samenstel van verwijzingen is afkomstig van Vladimir Alexandrov. Ook Luzhins vrouw kende Luzhins klasgenoot die later een arm in de burgeroorlog verliest. Dit is echter niet de enige persoon die ze allebei kenden voordat ze elkaar ontmoetten. De aardrijkskundeleraar van Luzhins vrouw gaf ook les op een jongensschool. Zij herinnert zich dat deze leraar altijd een impulsieve manier had om binnen te komen: ‘he would dash noisily into the classroom in his usual impulsive manner’. Later zal een klasgenoot Luzhin herinneren aan deze leraar: ‘Do you remember our geographer, Luzhin? How he used to fly like a hurricane into the classroom, holding a map of the world? Het was de afwezigheid van deze leraar die voor een vrij uur op school zorgde waardoor Luzhin een schaakpartij tussen twee klasgenoten kon bekijken. Op weg naar zijn tante ziet Luzhin deze leraar en om te vermijden dat hij hem ziet, draait Luzhin zich snel om (‘a mysterious object

rattled heavily in his satchel' - dit is Luzhins schaakspel!) en ziet hij een kappersetalage met daarin 'the frizzled heads of three waxen ladies with pink nostrils'. Later, als Luzhin overtuigd is dat alles in zijn leven slechts een herhaling is, gaat hij, om die herhaling te slim af te zijn, een willekeurige winkel binnen die echter een kapperszaak blijkt te zijn: 'The wax lady's look, her pink nostrils - this also had happened before'. Vlak hierna ontmoet hij Valentinov, die probeert hem weer te laten schaken. De overeenkomst van zijn naam met die van de aardrijkskundeleraar, Valentin, is bijna griezelig.

Niet alle verwijzingen en patronen zijn zo wijd vertakt. Er zijn ook veel kleine details die terugkomen. Eerst wordt Luzhins talent vergeleken met de kromme poten van een takshond, waarna, honderttien pagina's later, de Luzhins op een wandeling een takshond tegenkomen. Mevrouw Luzhin, zo staat er, heeft nog net even tijd om het beest te aaien. Wanneer Luzhin getrouwd is, houdt hij zich bezig met tekenen. Hun hele woning hangt ermee vol, en er is er een bij van een 'train on a bridge spanning an abyss' ('Train and precipice!', zoals Luzhin de tekening zelf omschrijft). Als kind had Luzhin een 'green clockwork locomotive'. (Merk op dat dit een opwindlocomotief is, met andere woorden, een locomotief met een vaststaande, onveranderlijke route.) Het woord 'abyss' wordt meerdere malen in verband gebracht met het schaakpel: 'the abysses of chess' en 'the abyssmal depths of chess'.

Het thema van de herhaling wordt in het begin van het boek expliciet genoemd. Op de dag dat Luzhin het schaakspel leert kennen hebben zijn vader en moeder ruzie. Zijn moeder verdenkt, niet ten onrechte, zijn vader ervan iets te hebben met Luzhins tante, - zijn lievelingstante. Tijdens de lunch staat zijn moeder op en verlaat haastig de eetkamer, met de woorden: 'It's nothing, it's nothing, it'll pass in a moment'. Even later hoort Luzhin haar snikken en zijn vaders stem, 'loudly repeating the phrase "imagining things"'. Dit laatste is precies wat Luzhin later zal doen; het zich voorstellen van herhalingen. Het is in de afwezigheid van zijn vader en moeder dat Luzhin vervolgens leert schaken van zijn tante.

Spel met de lezer

In zijn voorwoord merkt Nabokov op dat van al zijn Russische boeken *The Luzhin Defense* de meeste 'warmte' uitstraalt en dat dit vooral komt door Luzhin. Hoewel Luzhin de voor de hand liggende, welhaast spreekwoordelijke 'gekke schaker' vertegenwoordigt, is er iets aan hem, in al zijn hulpeloosheid, dat hem bijna aandoenlijk maakt. Dit komt gedeeltelijk door Nabokovs liefdevolle schildering van Luzhins jeugdjaren, maar ook doordat Luzhin, ondanks zijn machteloosheid en kortademige inertia, zich probeert te ontworstelen aan het duistere lot en het spel dat met hem gespeeld wordt. In die zin is *The Luzhin Defense* ook een spel dat Nabokov met de lezer speelt. De herhalingen en verwijzingen (bovenstaande geeft slechts een kleine selectie), zijn soms zeer goed verstopt. Het herlezen, het op zoek gaan naar verborgen aanwijzingen en halve echo's maken ook het lezen van *The Luzhin Defense* tot een spel.

Anderssen-Kieseritsky Londen 1851

1. e4 e5 2. f4 ef4 3. Lc4 Dh4 4. Kf1 b5 5. Lb5 Pf6 6. Pf3 Dh6 7. d3 Ph5 8. Ph4 Dg5 9. Pf5 c6 10. g4 Pf6 11. Tg1 cb5 12. h4 Dg6 13. h5 Dg5 14. Df3 Pg8 15. Lf4 Df6 16. Pc3 Lc5 17. Pd5 Db2 18. Ld6 Lg1 19. e5 Da1 20. Ke2 Pa6 21. Pg7 Kd8 22. Df6 Pf6 23. Le7

Probleem 1

Wit: Kh1, Tg7, Tg3, Le5, pionnen: op e4, h2.

Zwart: Kg5, pionnen op: g4, g6, h5.

Wit geeft mat in drie

Probleem 2

Wit: Kg7, La1, Pd5, Ph6, pion op g3.

Zwart: Kg5, De4, pionnen op: c3, f6, f7, g6, h5.

Wit geeft mat in drie

Oplossingen:

Van 1: 1. h3

1... Kh6 2. h4 g5 3.hg5

1 ...Kh4 2. Tg6 gh3 3. Lf6

1 ...h4 2. Th7 hg3 3. h4

Van 2: 1. Pc3

1 ...D (willekeurig) 2. Pe4 De4 3. Lf6

1 ...f5 2. Pe4 fe4 3. Lf6

1 ...h4 2. Pe4 Kh5 3. g4

Literatuur

Alexandrov, Vladimir, ‘The Defense’ (in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* Ed. Vladimir Alexandrov, New York, Garland, 1995.
Boyd, Brian, *Vladimir Nabokov, The Russian Years.* Princeton, Princeton UP, 1990.
Gezari, Janet, ‘Chess and Chess Problems’. In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov.* Ed. Vladimir Alexandrov, New York, Garland, 1985.
Johnson, D. Barton, *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov.* Ann Arbor, Ardis, 1985.
Nabokov, Vladimir, *Ada.* New York, Mc Graw, 1969.
Nabokov, Vladimir, *Bend Sinister.* London, Weidenfeld, 1947.
Nabokov, Vladimir, *Lectures on Literature.* Ed. by Fredson Bowers, New York, Harcourt, 1983.
Nabokov, Vladimir, *Lolita.* New York, Vintage, 1989.
Nabokov, Vladimir, *The Luzhin Defense.* London: Penguin, 1964.
Nabokov, Vladimir, *Pale Fire.* New York, Penguin, 1962.
Nabokov, Vladimir, *Poems and Problems.* New York, Mc Graw, 1970.
Nabokov, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight.* Norfolk, New Directions, 1959.
Nabokov, Vladimir, *Speak, Memory.* New York, Purtnam, 1966.
Tartakower, Savielly, *Die Hypermoderne Schachpartie.* Zürich, Olms, 1981.

Ed van Eeden
Schaaktaal

Talloos zijn de schakersgezegden, die soms al tientallen jaren oud zijn. Zo werd de nog in ieder schaakcafé te horen quasi-wanhopige uitroep:

> Wat nu, wat nu?
> Zei Pichegru.

al in de jaren dertig gebezigd. Ook de apocriefe toevoeging

> En hij pieste in de jus.

was al vóór de Tweede Wereldoorlog gemeengoed. De oorsprong van de uitroep moet nog minstens een eeuw eerder gezocht worden. De man wiens naam in dit gezegde nogal eens wordt verbasterd tot ‘Pietje Cru’ is namelijk Charles Pichegru (1761-1804), een Franse generaal die een vooraanstaande rol heeft gespeeld bij de verovering der Nederlanden. Later kwam hij slecht terecht, toen hij meende te moeten samenzweren tegen Napoleon. Hoe het echter komt dat het rijmpje op zijn naam geconfisqueerd is door schakers in het hele land, is historisch niet te achterhalen.

Andere klassieke kreten tijdens snelschaakpartijen zijn:

> Dat ken, zei de hen.
> Het overbekende. Maar ó zo fraaie. En daarom niet minder sterke...
> (Als aankondiging van een eigen zet.)
> Hij neemt de ontwikkelaar ter hand!
> (Bij het doen van een ontwikkelingszet.)
> Ja. Ja. Ja. Ja. Ja. Ja. Ja. Ja. Ja.
> Hier speelt men a4!
> (Pure bluf, liefst in combinatie met de navolgende fraaie afmaker:)
> De rest is techniek!
> Wat dreigt en waarom?
> (Als commentaar op een zet van de tegenstander.)
> De ongelukkige meende de bal met het hoofd te moeten spelen.
> (Dito.)
> Dan maar een geweldje.
> (Voorafgaand aan een eigen offer.)
> Het zat 'm niet mee, en toen besloot hij toch vals te spelen om te winnen.
>
> (Als commentaar bij een wanhoopspoging.)
> Héhé, dat mag niet van de bond!
> (Bij een onreglementaire zet van de tegenstander.)
> Pak aan, viezerd!
> (Als tevreden commentaar op een eigen krachtzet.)
> En dat is er één van Johann Sebastiaan (dan wel Wolfgang Amadeus of Publius Cornelius: in ieder geval twee beroemde voornamen)!

(Dito.)

Ed van Eeden
De wereld een schaakbord

Onnoemelijk zijn de mogelijkheden die het schaakspel biedt om allerlei diepzinnigs over de wereld te vertellen. De strikte regels, het geometrisch verantwoorde bord, de strijd tussen licht en donker: de symboliek ligt voor het opscheppen. Hoe vaak wordt in stompzinnige B-films niet gesuggereerd dat de voornaamste tegenstrever van de held een onvervalste genie is, simpelweg door de man in kwestie met een diepzinnige blik zetten te doen uitvoeren achter een doorgaans verkeerd neergelegd schaakbord? Het kan daarom geen kwaad om melding te maken van branche-vreemd gebruik van het schaakspel.

Wie kent niet de drank- en genotvolle verzen van Omar Khayyam, de man wiens *Rubayyat* al negen eeuwen heeft overleefd. In de vertaling van F.P. Huygens luidt een van zijn beroemdste kwatrijnen:

> Zo dienen wij het lot ten wuft verpoos
> op 't schaakbord van de tijd, een roekeloos
> bewegen, slaan, recht, dwars, diagonaal en
> tenslotte allen, allen in de doos.

Van vergelijkbare toegepaste levenswijsheid getuigt de volgende passage uit *Lay Sermons. 'A Liberal Education'* (1860), de befaamde 'lekenpreken' van de Britse bioloog T.H. Huxley (1825-1895), de vader van romancier Aldous Huxley:

> Het schaakbord is de wereld; de stukken zijn de verschijnselen in het universum; de regels van het spel zijn wat wij de Natuurwetten noemen. De speler aan de andere kant is voor ons verborgen. Wij weten dat hij altijd eerlijk, juist en geduldig speelt. Maar we weten ook, tot onze schade, dat hij nooit een fout overziet, of zich maar de kleinste neiging tot nonchalance permitteert.

Het levensschaakspel is dus niet te winnen. Dat de kunst van Caïssa, de godin van het schaakspel, niet altijd dient tot verheldering, blijkt uit een passage waarin de Venetiaanse ontdekkingsreiziger Marco Polo (ca. 1254-1324) vergeefs probeert een beeld te schetsen van Kublai Khans schitterende hoofdstad Cambulac, het latere Peking (dan wel Beiding):

> De hele stad is verdeeld in vierkanten, net zoals een schaakbord, en op een zo perfecte en meesterlijke wijze gebouwd, dat het onmogelijk is er een adequate beschrijving van te geven.

Voor de hedendaagse lezer zou Cambulac er dus net zo uit kunnen zien als bij voorbeeld New York.

Volgens schrijver en Nobelprijswinnaar Isaac Bashevis Singer is het schaakspel het eerlijkste van alle spelen, omdat tegenstanders op een schaakbord niets voor elkaar kunnen verbergen. Het schaakspel is inderdaad een esthetisch en mathematisch

verantwoorde wereld op zich, die alles wat er verder nog gebeurt minder belangrijk maakt.

Een bekende anekdote wil dat Menachem Begin, de latere premier van Israël en (ook al) Nobelprijswinnaar (voor de Vrede), in september 1940 op zijn appartement zat te schaken met zijn vrouw, toen de deur werd ingetrapt door Russische soldaten. De militairen arresteerden de toen zevenentwintig-jarige activist en sleurden hem zijn woning uit. Hij vond nog net de tijd om over zijn schouder naar zijn echtgenote te schreeuwen dat hij de slecht staande partij opgaf.

Tsaar Ivan IV, beter (dan wel slechter) bekend als Ivan de Verschrikkelijke (1530-1584) zou nooit in aanmerking komen voor welke eigentijdse Nobelprijs dan ook. De man kon overigens wel schrijven, zoals blijkt uit de prachtige scheldbrieven die de tsaar twintig jaar lang wisselde met de hooggeboren dichter Andrey Kurbski (1528-1583). Kurbski was een in ongenade gevallen raadsman, en werd de eerste Russische schrijver in ballingschap. Het is voor hem niet te hopen dat hij heeft gemerkt dat zijn vorst in hun

briefwisseling laat zien over de betere pen te beschikken. Ivan was hard, keihard. Tijdens zijn veroveringsoorlogen kende hij geen genade, en toen hij zijn zoon en erfgenaam Ivan junior in 1581 tijdens een ruzie ongelukkig had geslagen, liet hij uit pure bitterheid drieduizend gevangenen ter dood brengen. En hoe kwam deze despoot aan zijn eind? Door het schaakspel. Toen hij zich bijzonder kwaad maakte vanwege een verloren gegane schaakpartij, begaf Ivans al verzwakte gezondheid het, en overleed hij ter plekke.

Kan men Ivans overlijden nog als een goede daad van Caïssa zien, het mooiste bordspel is ook in staat om het slechtste in een mens boven te halen. De Italiaanse literaire criticus Giuseppe Baretti (1719-1789) maakte deel uit van de culturele kring die zich in Londen had gevormd rond de schrijver, moralist, superjournalist, onderwijzer en woordenboekmaker Dr. Samuel Johnson (1709-1784). In 1769 werd Baretti op straat aangevallen door een man die hij in de daarop volgende worsteling wist dood te steken. De Italiaan kwam vervolgens in een moeilijk parket, doordat hij tegenover de wetsdienaars niet kon bewijzen dat hij uit zelfverdediging had gehandeld. Zijn proces liep toch nog goed voor hem af, doordat de zeer geziene Dr. Johnson tegenover de rechter een indrukwekkende getuigenis aflegde over de onberispelijkheid van Baretti's karakter. Enkele jaren later verbrak het Italiaanse heethoofd desondanks de innige vriendschap met Johnson abrupt vanwege een voor hem onacceptabel meningsverschil over een al dan niet reglementaire zet in een onderlinge schaakpartij. Toch blij dat Caïssa haar zaakjes inmiddels regelt met het FIDE-reglement.

Eduard Douwes Dekker (1820-1887) leerde als twaalfjarige schaken. Zijn leven lang bleef Multatuli een hartstochtelijk (schaak)speler. In een brief aan een jonge vereerster schreef hij:

> Verbeeldje meid, als een der middelen die ik noodig heb tegen mijn kwaaltjes - en ik heb er zoo eenige - gebruik ik 't schaken.

Multatuli was niet de eerste Nederlandse auteur die over het schaakspel schreef. Twee eeuwen eerder vertrouwde Joost van den Vondel (1587-1679) de volgende beeldende en waarschuwende regels aan het papier toe:

> Wie schaeckt, en niet verstaet wat spel beduit,
> Verliest het velt, en raekt ten schaekbert uit.

Schaken tot in de eeuwigheid

De Amerikaanse grootmeester Lombardy was tijdens zijn actieve carrière (in de jaren zestig tot tachtig) ook praktizerend priester. Hoe kan de liefde voor een profaan bordspel als de schaaksport gecombineerd worden met een hoge roeping? Is Caïssa zo zeker van de liefde van haar schakers, dat zij niet maalt om mogelijke concurrentie? De geschiedenis biedt steun aan deze veronderstelling, naar mag blijken uit vijftiende-en zestiende-eeuwse kronieken.

Isa Necati was een toegewijd islamiet, maar wist zich door de gunsten van Caïssa een positie te verwerven als hofpoëet. Necati, een Turk, was de zoon van een slaaf,

en begaf zich op jonge leeftijd naar de stad Kastamonoe, om zich te bekwamen als calligraaf en dichter. Aldaar verwierf hij zich al snel een reputatie met zijn originele en verfijnde verskunst. Gezien zijn nederige afkomst had Necati echter weinig kans om ook aan het hof waardering te vinden. Omstreeks 1480 reisde hij af naar Istanboel, de hoofdstad van het Ottomaanse rijk. Door zijn passie voor het schaakspel wist hij toegang te krijgen tot de toenmalige heerser, sultan Mehmed II. Achter het bord leerde hij namelijk de vaste schaakpartner van de sultan kennen, en hij wekte diens bewondering. De volgende dag speelde de man tegen Mehmed II, met op zijn tulband een door Necati volgeschreven papier. Tijdens de partij las de sultan de tekst, een lofdicht op Mohammed. Hij liet Necati halen, en stelde hem aan als hofdichter. Tot kort voor zijn dood, in 1509, schreef en schaakte Necati onder verschillende heersers in Istanboel. Over zijn schaakkracht is nu niets meer bekend, maar door de hulp van Caïssa werd hij wel de eerste grote lyrische dichter van de Ottomaanse Turkse letteren.

Een halve eeuw later bewees een vooraanstaand katholiek dat de verering van Caïssa een religieuze carrière niet in de weg hoeft te staan. De Italiaanse gees-

telijke Carlo Borromeo (1538-1584) werd als briljante jongeling van tweeëntwintig aartsbisschop van Milaan. Hij was een van de pauselijke steunpilaren in de Contra-Reformatie, en bestreed de hervormers met intellectuele verve en robuuste kracht. Diezelfde karaktertrekken worden gebruikt om zijn vaardigheden aan het schaakbord te typeren. Borromeo was een fervent en sterk schaker, en zijn verslaving aan het spel deed de wenkbrauwen van menige kerkelijke hoogwaardigheidsbekleder omhoog gaan. Een pauselijke afgezant kwam hem vragen: 'Wat zou u doen als u aan het schaken was, en de wereld ging ten onder?' Kennelijk geamuseerd, maar toch doodernstig antwoordde Borromeo: 'Doorgaan met spelen.' Niettemin werd hij in 1610 heilig verklaard.

Een intellectueel spel?

De scherptongige Brits-Ierse toneelschrijver en essayist George Bernard Shaw (1856-1950) schreef:

> Schaken is een dwaas hulpmiddel om inactieve mensen te doen geloven dat ze iets heel slims doen, terwijl ze alleen maar hun tijd verspillen.

Ach, wat weet zo'n Shaw nu helemaal? De man is tenslotte slechts vierennegentig jaar oud geworden, en zal de tijd niet hebben gehad te beseffen dat er op deez' aardkloot maar weinig zinvoller dingen zijn aan te wijzen dan het schuiven met houten poppetjes over zwart/wit-geblokte vakjes. Is basketballen dan zo slim, of aandelen in-en verkopen, of lesgeven aan steeds weer nieuw aangevoerde groepen onnozelaars? Begrijpt zo'n man dan niet dat schakers graag een wereld van 8×8 velden instappen, waar nu eens wél strakke regels gelden, en waar principiële gelijkheid van kansen heerst?

Nee, dan George Steiner (geb. 1929, niet te verwarren met zijn esoterische naamgenoot Rudolph)? Deze erudiete filosoof en schrijver liet met zijn in 1974 verschenen boek *Fields of Force* zien dat ook hij over het schaakspel heeft nagedacht:

> Schaken mag dan de diepste, onuitputtelijkste vorm van tijdverdrijf zijn, maar het is niets meer dan dat. Een schaakgenie concentreert daarom een hoeveelheid enorme, weinig-begrepen mentale gaven en veel inzet op een uitermate triviale menselijke onderneming.

In zijn terecht beroemde, driedelige boek *An anatomy of melancholy* uit 1621 doet de Britse schrijver Robert Burton onderzoek naar de oorzaken ván en de middelen tégen de menselijke zwartgalligheid. Hij heeft het vanzelfsprekend ook over het schaakspel, dat volgens hem een mogelijkheid kan bieden om door het gericht oefenen van de geest de melancholie in te dammen. Althans bij sommigen. Wanneer men namelijk teveel studie aan het spel besteedt en al te fanatiek wordt, dan vullen de gedachten van de speler zich als vanzelf met angst. Dan is schaken een 'ergerlijk en zwartgallig spel', vindt Burton. Ten bewijze van die stelling verhaalt hij hoe koning

Willem de Veroveraar (1027-1082) na een verliespartij tegen zijn Franse ambtgenoot uit woede het schaakbord over diens hoofd sloeg:

> Chesse is a cholericke game and very offensive to him that loseth the Mate. William the Conqueror in his younger years, playing at chesse with the King of France, and losing a Mate, knocked the Chesse-board around his pate, which was a cause afterwards for much enmity between them.

Op die manier kan het schaakspel dus reden geven tot vijandschap tussen hele koninkrijken. Toch is dat volgens de eminente Britse historicus Paul Fussell niet de oorzaak van het feit dat de huidige topschakers vrijwel zonder uitzondering uit de gegoede maatschappelijke middenklasse afkomstig zijn:

> Chess is seldom found above the upper-middle class: it's too hard.

Voor iedereen die meent dat schaken een bij uitstek intellectueel tijdverdrijf is: in 1778 noteerde de Duitse wiskundige en aforist Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) in zijn bundel natuurwetenschappelijke en populair-filosofische opstellen al dat er naar zijn mening geen verband bestaat tussen schaakkracht en intelligentie:

> Omdat het schaakspel een spel is waarbij niets van het toeval afhangt, maar alles van de bekwaamheid van de speler, en waarbij een groot aantal zetten door beide partijen overdacht moeten worden, heeft men meestal geloofd dat alleen mensen met een scherp verstand grote schaakspelers kunnen zijn. Dit is echter geheel onjuist. Men ziet dagelijks heel middelmatige figuren die voortreffelijke schaakspelers zijn en daartegenover zijn er mensen met een goed verstand die nooit in dit spel boven de middelmaat kunnen uitkomen. Jaucourt, die voor de encyclopedie van Diderot het artikel over het schaakspel verzorgd heeft, spreekt zelfs over enkele zwakzinnigen die grote schaakspelers waren.

Benjamin Franklin (1706-1790) was een van die universele achttiende-eeuwse denkers en doeners. Hij werkte van jongs af aan in een drukkerij, schreef sinds zijn jeugd op ieder vrij moment, zette de eerste Amerikaanse leesbibliotheken op, redigeerde zijn eigen krant, deed wetenschappelijk onderzoek naar onder meer het fenomeen bliksem, schreef een meer dan leesbare autobiografie, en was bovendien een diplomaat en een staatsman. Hij was één van de vijf mannen die in 1776 de door de briljante Thomas Jefferson opgestelde Amerikaanse Onafhankelijkheidsverklaring in een definitieve vorm goten, en hij wist praktisch alleen door zijn persoonlijke charme twee jaar later beslissende Franse steun te verwerven voor de Revolutie. Tijdens zijn verblijf in Parijs speelde Franklinregelmatig een partij schaak met de hertogin De Bourbon. Bij een van die gelegenheden zette Franklin haar koning schaak, en nam hij die vervolgens. Enigszins geschokt merkte de oude dame op: ‘Wij zijn niet gewoon om koningen te slaan.’ Waarop Franklin onbewogen antwoordde: ‘Wij in Amerika wel.’

‘Het schaakspel is een zee waarin een mug kan baden en een olifant kan verdrinken,’ zegt een oud Indisch spreekwoord.

De Franse schrijver en filosoof Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) schijnt zich eveneens te hebben beziggehouden met Caïssa's mooie spel. Hij was verslaafd aan schaakboeken, bestudeerde tal van partijen en eindspelen, en was een vaste gast van het roemruchte Parijse schaakcafé Café de la Régence. Daar moet hij zelfs wel met de grote Philidor geschaakt hebben, zonder veel succes overigens. Maar Philidor was dan ook een van de grootste schakers van zijn tijd, een theoreticus wiens werk nog niets aan waarde heeft ingeboet. Rousseau schijnt altijd geschaakt te hebben met een cape om en een bontmuts op. Misschien was het daarom dat hij zoveel bekijks trok als hij een partij speelde in het Café de la Régence: de mensen plachten elkaar dan voor de ramen te verdringen. Dat kwam in ieder geval niet door Rousseaus briljante spel. Als hij zich na maanden consciëntieuze voorbereiding weer eens tot de tanden met theorie gewapend naar het schaakcafé begaf, verloor hij doorgaans al vrij snel van de eerste de beste stamgast.

Het zijn dus niet de kleinste geesten die zich met het onbetwist mooiste bordspel verpozen. Regisseur Stanley Kubrick (*A Clockwork's Orange*) vertelde in 1980 tegenover een interviewer van Newsweek over zijn eigen schaakervaringen:

> Je zit achter het bord en je hart bonst. Je hand trilt en wil niets liever dan een stuk beetpakken en verplaatsen. Maar het spel heeft je geleerd dat je

kalm moet blijven zitten en nadenken over de vraag of dat wel een goed idee is, en of er niet andere, veel betere ideeën voorhanden zijn.

Iedereen zou het verhaal moeten kennen van Girolamo Cardano (1501-1576), een Italiaan uit de tijd dat er nog werkelijk universeel ontwikkelde mensen waren. Cardano was zó verslaafd aan het gokken, dat hij een mathematische theorie van de kansberekening formuleerde. Hij was zó verknocht aan het schaakspel, dat hij enkele openingstechnische vondsten deed. Maar vooral was hij in heel Europa bekend als een eminent astronoom. En ook astroloog, inderdaad, want toendertijd gingen die disciplines nog moeiteloos samen. Cardano is zelfs helemaal naar Engeland gegaan om ter plekke de horoscoop van de jonge koning Edward VI te trekken. Zelf geloofde hij ook heilig in zijn eigen sterrenwichelarij; als iedere schaker kon hij immers niet buiten vooruitberekening. Zo had hij op basis van zijn persoonlijke horoscoop de precieze datum en het precieze uur van zijn

eigen dood voorspeld: hij was ervan overtuigd dat hij niet ouder zou worden dan 75 jaar. Toen die met vrees tegemoet geziene dag aanbrak, verkeerde Cardano echter nog in een blakende gezondheid. Ook waren er geen externe factoren (zoals een oorlog) die op dreigend levensgevaar wezen. Welnu, Cardano was een principeel man. Liever dan zijn eigen voorspelling tot een lachertje te maken, pleegde hij zelfmoord.

Van de Argentijnse schrijver Jorge Luis Borges (1899-1986) is de troostgevende overpeinzing:

> De nederlaag heeft een waardigheid die de luidruchtige overwinning niet verdient.

Borges schreef overigens ook deze haiku, die een wel zeer fraaie slotstelling van een partij suggereert:

> Sinds die dag heb ik de stukken op het schaakbord niet meer bewogen.

Stukje slaan

Karel Alberdingk Thijm (1864-1952), beter bekend als de schrijver Lodewijk van Deyssel, was en hartstochtelijk schaker. Jarenlang speelde hij elke maandagmiddag tegen Godfried Bomans. Tegen de veel beter voorbereide en meer getalenteerde Bomans had Thijm weinig in te brengen. Hij verloor allengs meer, boekte uiteindelijk maandenlang zelfs geen remise, en werd daardoor zeer mismoedig, aldus Bomans in de ‘Herinnering aan Lodewijk van Deyssel’, die hij in 1966 optekende voor *Elseviers Weekblad*:

> Thijm legde voor de zoveelste keer zijn koning om en bleef toen met de handen op de knieën en met neergeslagen ogen roerloos zitten. Toen sprak hij, op zijn langzame en nadrukkelijke manier, of hij zijn woorden in een grafzerk kerfde: ‘Je kunt evengoed tegen een *hond* schaken.’ Ik zweeg. Wat viel daarop te zeggen? Bevestigen is ongepast, tegenspreken leek mij flauw. Bovendien was het, schaaktechnisch gesproken, waar en vatte het de krachtsverhouding beeldend samen. Ik zei dus niets. Zo ging er een minuut voorbij. Toen zei Thijm, mijn dilemma radend, met een zachte glimlach en zonder de ogen op te heffen: ‘Men wordt geacht dit te ontkennen.’

In een van die hem zo kenmerkende, badinerende en vlijmend geschreven artikelen had Jan Hein Donner (1927-1988) beweerd dat vrouwen niet kunnen schaken (‘Ze kunnen het niet en ze zullen het nooit leren ook’). Hierop kwam de voorspelbare felle reactie van feministische zijde, met het argument dat Donners boutade net zo discriminerend was als de uitspraak ‘Negers kunnen niet schaken’. De grootmeester

antwoordde dat ook hieruit weer bleek dat vrouwen van logische problemen ‘niets, helemaal niets’ begrepen, want: ‘Negers kunnen wèl schaken, maar negerinnen niet!’

De schaaktweekampen om de wereldtitel uit 1974, 1978 en 1982 tussen de Rus Anatoli Karpov (geb. 1951) en de eeuwig jonge ex-Rus Victor Kortsnoj (geb. 1931) werden gekenmerkt door een steeds grimmiger wordende sfeer. De met grote verbetenheid spelende Kortsnoj voegde zijn tegenstander op een gegeven moment toe dat deze ‘een vuile fascist’ was. Waarop de wereldkampioen hautain maar doeltreffend reageerde met: ‘U meneer, ù mag àlles tegen mij zeggen.’

In de voorronden voor zijn tweede titelgevecht tegen Anatoli Karpov moest Victor Kortsnoj, bijgenaamd Victor de Verschrikkelijke, aantreden tegen Tigran ‘de Tijger’ Petrosjan. Het energieke aanvalsspel van Kortsnoj en de fluwelen verdediging van Petrosjan was niet alleen een botsing van stijlen. Kortsnoj, de eeuwige dissident die zelfs zijn vaderland ontvlucht was, zag zijn vroegere landgenoot als een infame vijand. En Petrosjan, de trouwe partijman die in Rusland de hoogste privileges kende, beschouwde Kortsnoj als een ordinaire verrader. Tijdens een van de eerste matchpartijen zag de organisatie zich genoodzaakt hals over kop een houten afscheiding onder de speeltafel aan te brengen. De beide mannen zaten elkaar namelijk zwijgend en met van haat vertrokken gezichten te schoppen.

Pieter de Nijs
Een bevrijdende stelling
Marcel Duchamp en het schaakspel

In de beeldende kunst van de zestiende en zeventiende eeuw dient een afbeelding van het spel vaak een moralistisch doel. Zoals bloemstillevens of keuken-scènes dienen om de kijker te wijzen op het kwetsbare en voorbijgaande karakter van uiterlijke schoonheid - bloemen zijn mooi, maar verwelken snel - en zoals een stilleven met een helm, een schilderspalet, boeken en een muziekinstrument wijst op het ijdele karakter van aardse roem en geleerdheid, zo bevat ook een afbeelding van dobbelaars of kaartspelers vaak een waarschuwing: wie zich aan het spel overgeeft, geeft zich over aan de roes en aan het mateloos verspillen van de tijd, met de finale ondergang van de ziel als onontkomelijk gevolg.

Ook het schaakspel ontsnapt niet aan deze morele betekenistoekenning. Desondanks wordt het schaken over het algemeen als een specifiek 'koninklijke' tijdspassering gepresenteerd, als een edel spel, dat hoge eisen stelt aan tactisch inzicht en verstandelijk vernuft. Het bijzondere karakter van de verschillende schaakstukken (koning, koningin, raadsheer, ridder, voetknecht), de onderlinge hiërarchische verhouding en de voorgeschreven bewegingen die zij op het bord uitvoeren en de nadruk op de tweestrijd tussen twee 'legers' maakten het schaakspel daarnaast uitstekend geschikt voor een allegorische of symbolische interpretatie. En misschien is dat ook de reden dat het spel, dat vanuit Perzië via Arabië zijn weg zou hebben gevonden naar Europa, snel ingeburgerd raakte in de kringen van het hof en de adel. Koningen en edelen vonden in het spel een minder gewelddadig substituut voor het riddersteekspel. Het was uitstekend geschikt om te dienen als metafoor van de standenmaatschappij, als een 'standenspiegel', waarin rechten en plichten van de verschillende standen worden opgesomd. Vanwege zijn specifieke plaats in de hofcultuur - het schaken maakte onderdeel uit van de ridderopvoeding - kon het schaakspel ook transformeren tot liefdessteekspel: in plaats van een ridderduel wordt er een liefdesduel uitgevochten, met - geheel volgens de regels van de hoofse cultuur - het uiteindelijk schaakmat van de minnaar tegenover zijn dame.

In de loop van de achttiende en negentiende eeuw wordt het spel steeds vaker getoond als een min of meer legitieme vorm van (vrije)tijdspassering, ook voor spelers van minder hoge komaf. In genrestukjes is te zien dat er frequent werd gespeeld, niet alleen in de salons, maar ook in openbare gelegenheden als het café (waar men dus niet alleen kwam om te drinken of om de krant te lezen).

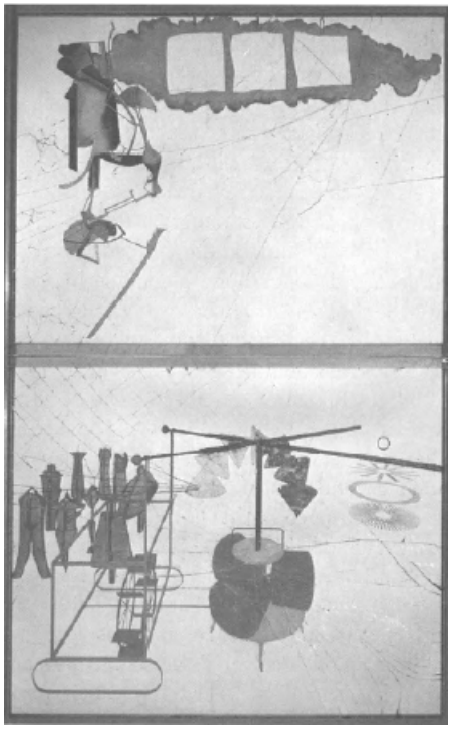
Louis Marcoussis, ‘Stilleven met schaakbord’ (1912)

Een specifiek gebruik van spelelementen is te zien in de kunst van de kubisten. Speelkaarten en dam- of schaakborden worden gebruikt als een duidelijk herkenbaar café-attribuut, zoals ook de krant, het glas en de karaf en het café-tafeltje dat zijn: een geschikt middel om in een qua dimensies niet duidelijk te definiëren ruimte het oog een visueel houvast te geven.

Readymade

Een beeldend kunstenaar in wiens werk het spel - en in het bijzonder het schaakspel - een belangrijke rol speelt, is Marcel Duchamp (1887-1968). Duchamp is vooral bekend geraakt als de 'uitvinder' van de *ready made*: een triviaal object dat uit z'n originele omgeving is geïsoleerd en als kunstvoorwerp wordt gepresenteerd. Zo kocht hij in 1917 bij een sanitairhandel in New York een urinoir en presenteerde dat, kompleet met een (gefingeerde) handtekening, als een beeldhouwwerk onder de titel *Fountain* (bron). Een andere readymade, *L.H.O.O.Q.* getuigt van een vergelijkbare oneerbiedig-speelse attitude ten opzichte van de kunst: Duchamp voorzag een ordinaire reproductie van de Mona Lisa - kunst-icoon bij uitstek - van een snor en een baardje en gaf het een schunnig letterraadsel - een *jeu de mot*, of woordspelletje - als titel mee. (Feitelijk betreft het hier dus een 'gecorrigeerde' *readymade*).

Vanwege dit soort Dadaïstische acties geldt Duchamp als een van de kampioenen van de anti-kunst en derhalve als de voorvader van het *anything-goes* van het Postmodernisme: alles kan louter en alleen door keuze van de kunstenaar tot kunst worden 'verheven'. Koons' stofzuigers, de afvalbakken van Haim Steimbach, de urinoirs van Robert Gober, Mike Bidlo of Sherrie Levine: alle gaan direct of indirect terug op Duchamps *readymades.* Maar wie zich uitsluitend concentreert op dit soort kwajongensstreken, mist een belangrijk aspect. Duchamps idee van de *readymade* kwam voor een deel voort uit afkeer van de kunsthandel die de originaliteit van het kunstwerk slechts in geldwaarde wist uit te drukken, terwijl die waarde zich toch vooral vormt in het hoofd van de kunstbeschouwer die het werk bekijkt. En juist daarop, op datgene wat zich naar aanleiding van het zichtbare aan beelden in het hoofd vormt, was Duchamps werk vooral gericht. Als schilder doorliep Duchamp in snel tempo de avant-garde stromingen van zijn tijd: hij sprong van impressionistische, via Fauvistisch-expressionistische naar min of meer kubistische werken. In 1912 begon hij, naar zijn eigen zeggen onder meer geïnspireerd door een bezoek aan de toneeladaptatie van *Impressions d'Afrique* van Raymond Roussel[1], aan een serie van schilderijen en tekeningen die uiteindelijk zou culmineren in *La Mariée mise à nu pas ses Célibataires*, *même*, kortweg bekend als *Het grote Glas* (*De Bruid*, *door haar vrijgezellen ontkleed*, *reeds.* De vertaling van *même* als *reeds* is gebaseerd op de ooit befaamde en nietszeggende uitroep van Barend Servet, een van de creaties van Wim T. Schippers.)



Marcel Duchamp, ‘La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même’ (1912-1923)

Dit ‘schilderij’ toont een hybride conglomeraat van biomorfe vormen en apparaten, die op verschillende manieren - onder meer met behulp van looddraad en loodfolie - op twee gigantische glasplaten zijn gefixeerd. Het Grote Glas is een van de meest becom-

mentarieerde kunstwerken uit de kunstgeschiedenis geworden: het is geïnterpreteerd vanuit psycho-analytische, esoterische en alchemistische invalshoeken; André Breton noemde het een ‘mechanische en cynische interpretatie van de liefde’, maar er was ook een kunstkenner die alle mogelijke moeite deed om aannemelijk te maken dat het werk zou zijn ontstaan uit de incestueuze verlangens van Marcel voor zijn zus Suzanne.

Schaken als hoofdzaak

Duchamp werkte vanaf 1912 met grote tussenpozen aan het Glas en hoewel het in 1923 nog verre van af was, liet hij het in dat jaar letterlijk barsten. Vanaf dat moment leek hij de kunst eraan gegeven te hebben om zich exclusief te wijden aan een hobby die tot passie was uitgegroeid: het schaken.

Duchamp speelde al schaak vanaf zijn dertiende, maar het spel was altijd een aardige tijdspassering gebleven, hoewel sommige anekdoten dat anders willen. Zo zou zijn eerste huwelijk, met Lydie Sarazin-Levassor, op het schaken zijn stukgelopen. Naar het verhaal wil, bracht Duchamp de eerste huwelijksweek nauwelijks aan de zijde van zijn bruid door en was hij van het schaakbord niet weg te slaan. Lydie lijmde daarop uit wraak Duchamps schaakstukken aan het bord vast en dat was het begin van het einde: het huwelijk werd na zes maanden alweer ontbonden. Duchamps tweede huwelijk, met Teeny (Alexina) Sattler, hield langer stand, maar dat kwam misschien omdat Duchamp, wijzer geworden, zijn tweede vrouw leerde schaken... .

Vanaf 1923 doet Duchamp mee aan nationale en internationale schaaktoernooien. In 1924 wordt hij schaakkampioen van Haute-Normandie en in 1930 vertrekt hij als lid van de Franse equipe naar de derde (Schaak)Olympiade in Hamburg. Het jaar daarop wordt hij tot schaakmeester benoemd en tevens lid van het comité van de Franse schaakbond en van de Internationale schaakfederatie. In 1935 wordt hij zelfs aanvoerder van de Franse equipe voor de 1e Internationale Olympiade Correspondentieschaak. Samen met Vitaly Halberstadt schrijft hij een boek over een obscuur schaakprobleem (een eindspel met uitsluitend pionnen en koningen) met als titel: *L'Opposition et les cages conjugées sont réconciliées* (1932, in het Engels: *Opposition and sister squares are reconciled*). Na 1935 luwt zijn passievoor het schaakspel enigzins. In 1943 ontwerpt hij nog een zak-schaakspel en in een van zijn laatste werken, een serie etsen waarin hij terugkeert naar het thema van het Grote Glas, duiken ook de emblemen van de schaakkoning en -koningin weer op, die hij voor dat zakspel had getekend.[2.]

In Duchamps vroege werk speelt het motief van het schaakspel een opvallende rol. In de jaren vóór 1912 kiest hij vaak figuren uit zijn directe omgeving tot model; zijn vader en moeder, zijn drie zusters, maar ook zijn twee broers. Zo schildert hij in de zomer van 1910 deze broers, Jacques Villon en Raymond Duchamp-Villon - beiden net als hun jongere broer Marcel als beeldend kunstenaar actief, maar slechts bekend onder hun pseudoniem - zittend aan een tafeltje in de tuin van hun huis in Puteaux, terwijl ze zijn verdiept in een partijtje schaak.

Marcel Duchamp, ‘La Partie d'Echecs’ (1910)

In 1911 keert Duchamp naar het onderwerp van de schaakspelers terug en maakt verschillende schetsen als voorstudies voor een uiteindelijk schilderij. Was

het schilderij uit 1910, *La Partie d'Échecs* nog min of meer realistisch (het zou overigens zijn beïnvloed door *De kaartspelers* van Cézanne), in de schetsen toont zich, naast de invloed van de kubistische *decompositie* van de beeldruimte, Duchamps interesse in datgene wat zich àchter de zichtbare werkelijkheid, in de *grey matter* van de geest, afspeelt. In de eerste twee schetsen zijn de hoofden van twee opponenten, waarin met enige moeite nog Villon en Duchamp-Villon zijn te herkennen, te zien, met tussen hen in verschillende schaakstukken. In de volgende schetsen is op een wat naïef-aandoende manier de occupatie van de schakers weergegeven: de schaakstukken zijn in en door de silhouetten heen geschetst. Feitelijk gaat het niet meer om portretten van schakers, maar om een suggestieve weergave van de cerebrale activiteit van schaakspelers in het algemeen. Het uiteindelijke schilderij, *Portrait de joueurs d'échec* (1911) is geschilderd in een kubistisch palet, met voornamelijk bruinen, groenen en grijzen, en vertoont een kubistisch idioom: de gezichten, schouders en armen van de schaakspelers zijn in verschillende facetten opgebroken. Tussen de schakers in zweven enkele schaakstukken, als emblemen in een abstracte ruimte. Opvallend is dat Duchamp de nog min of meer ongeschreven regels van het kubisme overtreedt: waar het kubisme veelal levenloze objecten situeert in een meer-dimensionale ruimte, als een modern soort stilleven, daar roepen de schetsen van Duchamp juist en vooral de suggestie van beweging, van (hersen)activiteit op.

Marcel Duchamp, ‘Portrait de Joueurs d'Echecs’ (1911)

Deze weergave van beweging - de opeenvolging en ‘vermenigvuldiging’ van gezichtsprofielen en lichaamshoudingen - is een voorafschaduwing van Duchamps befaamde *Naakt dat de trap afdaalt*, waarmee hij op de befaamde Armory Show in New York in 1913 een schandaalsucces boekte. In Frankrijk werd dat werk reden voor een radicale breuk met het schildersmilieu waarin hij tot dan toe verkeerde: toen hij zijn *Nu descendant un escalier* wilde tentoonstellen op de Salon des Indépendants van 1912 verzochten de leiders van de ‘kubistische school’, Metzinger en Gleizes - die een theoretische verhandeling over het kubisme hadden gepubliceerd, overigens zonder enige medewerking van Picasso of Braque - hem zijn schilderij

weg te halen. Die afwijzing had waarschijnlijk te maken met de merkwaardige uitwerking van het thema van het naakt: een naakt daalt de trap niet af, maar hoort - als een klassiek naakt - immobiel te zijn. Voor Duchamp was deze afwijzing het bewijs van de rigiditeit van zelfs de meest 'vooruitstrevende' schilders: het kubisme bestond nog maar nauwelijks, of er lag al weer vast wat kon en wat niet kon. Duchamp besloot daarop zich vooral te concentreren op werk dat niet zo gemakkelijk viel te fixeren en te diskwalificeren.

Duel

Uit het werk vanaf 1912 blijkt dan ook een nog grotere preoccupatie met beweging, met name van een beweging tussen twee 'polen'. De realistische schaakspelers van vóór 1912 veranderen ge-

leidelijk in schaakstukken, of beter: in ‘emblematische’ verschijningen, want hun uiteindelijk voorkomen doet nog maar vaag denken aan de originele schaakstukken. Het heeft er veel van dat Duchamp in schetsen als *Le roi et la reine traversés par des nus vites* en *Le roi et la reine traversés par des nus en vitesse* ook de koning en de koningin op kubistische wijze heeft gedecomponeerd of gedemonteerd: beide ‘figuren’ hebben veel weg van hulzen, als uit metaalplaat gewalst. De imaginaire beweging tussen de koning en de koningin wordt nu niet meer, zoals in de schetsen met de schaakspelers, door schaakstukken opgeroepen, maar door mechanomorfe ‘snelle naakten’. Over het uiteindelijke schilderij, *Le roi et la reine entourés de nus vites* (1912) zei Duchamp:

Marcel Duchamp, ‘Le Roi et la Reine entourés de Nus vites’ (1912)

De titel *De koning en de koningin* ontleende ik weer aan het schaakspel, maar de schaakspelers van 1911 (mijn twee broers) zijn verdwenen en vervangen door schaakstukken (koning en koningin). De ‘snelle naakten’ vormen een denkbeeldig uitstapje. Ik introduceerde ze vanuit een behoefte te voldoen aan mijn preoccupatie met beweging

> [...] Het gaat hier om het thema van beweging binnen een kader van statische entiteiten.

Het idee van een (mentale) krachtmeting, van (virtuele) beweging, eerst tussen twee schaakspelers, daarna tussen twee ‘schaakstukken’, moet Duchamp uiteindelijk op het idee van *La mariée mise à nu par les Célibataires* gebracht hebben. Een van Duchamps interpretatoren, John Golding, heeft deze tekening, waarop de titel van het Grote Glas voor het eerst opduikt, als een gevecht gezien, een soort schermduel, waarbij het middelste ‘personage’ als het mikpunt dient van de figuren links en rechts, die met hun scherpgepunte uitsteeksels uitvallen en toesteken. Het is deze schets die na verschillende tussenfasen de uiteindelijke grondslag zal vormen voor het Grote Glas. Een van die tussenfasen betreft de transformatie van een figuur die Duchamp *vierge* noemt tot de uiteindelijke *bruid.* Die transformatie vindt plaats in een schilderij met als titel *Le passage de la Vierge à la Mariée.* Zoals het verleidelijk was om in

de successievelijke transformaties van Duchamps ‘hoofdfiguren’ de gedaanteverwisseling te zien van twee personages die hun tijd doorbrengen met het verschuiven van schaakstukken naar de strijd tussen de twee belangrijkste stukken zelf (de koning en de koningin), zo verleidelijk is het om het opduiken van de figuur van de *bruid* bij Duchamp te verklaren uit de transformatie van het meest beweeglijke schaakstuk, de koningin. Tenslotte was in het oorspronkelijke schaakspel de *firz* of *firzan* (raadsman) na de koning het sterkste stuk. In Europa transformeerde deze figuur in de koningin. Haar benaming (*ferza* of *fierge*) duidde nog lang op die oorsprong; de koningin werd in de Middeleeuwen vanwege de suggestie van *vierge* (maagd) vaak symbolisch vergeleken met de maagd Maria. En voor de transformatie van ‘maagd’ naar ‘bruid’ is maar weinig nodig.

Alle hiervoor besproken werken vormden slechts de aanloop naar het Grote Glas waaraan Duchamp vanaf

1913 begon te werken. De tot *bruid* getransformeerde maagd vindt daarin haar plaats in het bovenste glasplaneel. Maar het onderste paneel is niet meer het domein van de koning; die is op zijn beurt getransformeerd, en wel in ‘de vrijgezellen’ (ook wel: *Moules mâlic* of *mannelijke mallen* genoemd, of *Cimétière des uniformes et livrées*). Deze vrijgezellen zijn duidelijk hun hoofd kwijt; ze zijn met z'n allen geen schim meer van de vroegere machtige opponent van de koningin. Ook al hebben ze alle een uniform en daarmee een duidelijke functie (er zijn negen ‘vrijgezellen’: een kurassier, een gendarme, een lakei, een loopjongen, een piccolo, een priester, een doodgraver, een politieagent en een stationschef), toch zijn ze gedegradeerd tot simpele zetstukken, lege hulzen, pionnen van de vroegere koningin. Toch is, ook al is er sprake van een verhouding van afhankelijkheid van de ‘vrijgezellen’ ten opzichte van de bruid, ook de bruid niet vrij. Het Grote Glas (het zou te ver voeren om hier op alle aspecten ervan in te gaan) valt nog het meest eenvoudig te beschrijven als een erotisch *perpetuum mobile* met twee ‘figuren’ die tot elkaar zijn veroordeeld, maar elkaar nooit zullen bereiken, omdat ze in twee volstrekt gescheiden domeinen vertoeven. De bruid roept (liefdes)energie op in de vrijgezellen die haar begeren; die liefdesenergie vindt als *gaz d'éclairage* (*lichtgas*) haar weg van de ‘mannelijke mallen’ via een complexe machinerie (‘de vrijgezellenmachine’) naar de bruid boven. Deze reageert op haar beurt met een ‘ontkleding’, wat weer leidt tot een uitbarsting van liefdessenergie van de vrijgezellen. Enzovoort. In het Glas is het spel van tactisch vernuft en strategisch inzicht omgezet in een liefdesduel, een wederzijds spel van afstoting en aantrekking, waar feitelijk nooit een eind aan komt.

Ingeblikt toeval

Een van de paradoxen van het Glas is dat dit liefdesduel als een bijna (natuur)wetenschappelijk proces wordt afgeschilderd. Duchamp liet zich bij de ontwikkeling en uitvoering van de verschillende onderdelen van het Grote Glas eerder leiden door min of meer wetenschappelijke methodes en door berekeningen, dan door iets zo bij uitstek artistieks als intuïtie of gevoel. Uit de tekeningen en kladjes die Duchamp maakte, blijkt dat de onderste helft van het Glas is vormgegeven volgens een strict berekend wetenschappelijk perspectief. Bovendien hebben de verschillende onderdelen, zoals de vrijgezellen, het waterrad en de ‘chocolademolen’ in het midden, hun plaats gekregen volgens een nauwkeurig uitgewerkt grondplan. Duchamp ging met andere woorden eerder als een constructeur of architect te werk, dan als een creatief beeldend kunstenaar.

Desondanks is er wel iets mis met de manier waarop Duchamp met de spelregels van de wetenschap en de fysica omgaat. Van sommige onderdelen van het Grote Glas blijken plaats en vorm namelijk niet bepaald door berekening, maar door toeval. Zo beschoot Duchamp de onderste glasplaat met een speelgoedkanonnetje, geladen met een lucifer waarvan de punt in verf was gedoopt: dat leverde de plaats op van de *Neuf Tirés*, de negen gaten in het glas (rechtsonder) waarlangs het liefdesgas naar het domein van de bruid wordt getransporteerd. Ook hing hij een vierkant stuk gaas in zijn atelier in de tocht en legde de bewegingen ervan fotografisch vast; dat werd

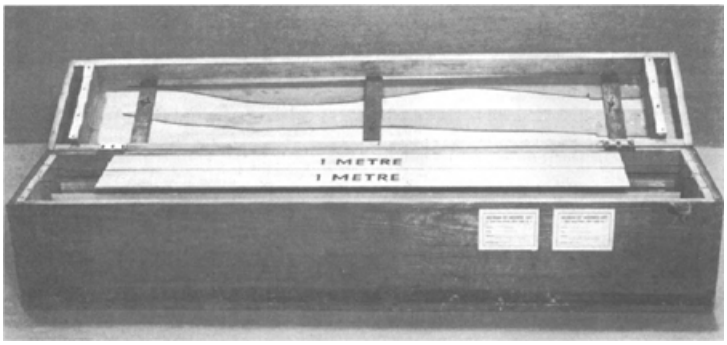
de grondvorm voor de drie min of meer vierkante gaten boven in de ‘wolk’ naast ‘de bruid’.

Feitelijk gaat het hier minder om het toeval *sec* dan om een *gecorrigeerd* toeval (of: ingeblikt toeval, zoals Duchamp het noemt), ongeveer volgens de principes die Duchamp in een van zijn vroegste aantekeningen in een merkwaardig experiment bespreekt. Onder de kop ‘*3 Stoppages étalons*, (zoiets als: 3 standaard-maten) du hasard en conserve’, noteert hij:

> Als een rechte horizontale draad van een meter lengte van een hoogte van een meter op een horizontaal vlak valt terwijl die draad zich naar believen vervormt, levert dat een nieuwe lengtemaat op.

Duchamp herhaalde het hierboven beschreven experiment drie keer. Vervolgens fixeerde hij de drie draden op drie houten latten, die hij nauwkeurig langs de curves van de draad uitzaagde. Zo verkreeg hij drie ‘linealen’, die hij tot standaard lengte-eenheden in zijn werk verklaarde en die hij de ‘mètre diminué’ (verminderde meter) noemde. Net zoals de originele maateenheid van een meter (een platinastaaf die wordt bewaard in het Internationaal Bureau voor ma-

ten en gewichten in Sèvres bij Parijs), borg Duchamp deze mallen op in een houten kist; et voilà: *hasard en conserve.*



Marcel Duchamp, 'Trois Stoppages-Étalon' (1913-14)

Dit experiment is een goed voorbeeld van de manier waarop Duchamp te werk ging: hij combineerde mathematische precisie en rigide berekening-vooraf met het toeval; zijn werk beweegt van het domein van de fysica naar dat van de *patafysica*, de wetenschap van de uitzondering, zoals die is ontworpen door Alfred Jarry. Jarry toonde zich in zijn werk een handig manipulator van bestaande regels en wetten, van datgene wat altijd als vaststaand wordt aangenomen. Zo construeerde hij, in *De tijdmachine, of: aantekeningen bij het vervaardigen van een machine om in de tijd te reizen* (1899), in navolging van H.G. Wells, uit bestaande en gefantaseerde natuurwetenschappelijke gegevens een (literaire) tijdmachine, volgens een principe dat even hilarisch is als simpel: een aantal gyrostaten zorgt ervoor dat de machine razendsnel kan bewegen, maar desondanks, ongeveer zoals een tol, een perfecte immobiliteit bewaren. Om in de tijd te reizen hoeft de tijdreiziger zijn voertuig slechts zo in trilling te houden, dat de tijd hem voorbij snelt.

Kinderspel

Duchamp deelt met Jarry een afkeer van fixatie in vastgelegde stellingen, wetten of posities. Beiden 'spelen' met datgene wat in de wereld van de fysica, van de taal, van de literatuur en de kunst als vaststaand wordt aangenomen.

Bij Duchamp komt dit spelen nog op een andere manier tot uitdrukking. Verschillende van de onderdelen van zijn Grote Glas lijken te refereren aan de *physique amusante*, de huiskamernatuurkunde die aan het eind van de vorige eeuw in veel bourgeois-huishoudens als tijdspassering en tot vermaak van de kinderen werd beoefend. Met behulp van alledaagse voorwerpen als zeep, was, een kurk, een fles, een vork en lepel, stukjes draad (enzovoort) konden kinderen allerlei fysische experimenten naspelen. Ook andere kinderspelen duiken in het Glas in vermomde gedaante op: het *jeu de tir* of *jeu d'assaut* bijvoorbeeld, waarmee je met behulp van een speelgoedkanonnetje op kartonnen soldaatjes kon schieten, of het *jeu de massacre*, een spel dat ook op de kermis kon worden beoefend en waarbij het erom ging met een bal de hoofden van verschillende personages (een huzaar, een soldaat, een politieagent enzovoort) omver te gooien. En zo zijn er meer voorbeelden te noemen. Het spel lijkt voor Duchamp een middel om te ontkomen aan fixatie van betekenis.

Zijn ‘afscheid’ van de traditionele schilderkunst, die zich concentreert op datgene wat voor het oog zichtbaar is, het ontwik-

kelen van het concept van de *readymade*, dat alles werd hem ingegeven door de behoefte om de kunst te bevrijden uit de fixatie op het retinale, op de uiterlijke schoonheid; alles ten dienste van een poging om de kunst ‘weer in dienst te stellen van de geest’.

In die zin is het ook niet verwonderlijk dat Duchamp zich gedurende lange tijd van de kunst afwendde om zich aan het schaken te wijden.

Over het schaakspel zei Duchamp ooit:

> Een spel schaak is iets visueels en plastisch en al is het dan niet geometrisch omdat het niet statisch is, het gaat om een mechanisme, want er is beweging; het is een tekening, het is een mechanische realiteit. De stukken zijn niet aardig op zich en het spel evenmin, maar aardig is [...] de beweging.
> [...]
> Op het gebied van de beweging biedt het schaakspel ongetwijfeld heel mooie dingen, maar op visueel gebied helemaal niet. De schoonheid wordt in dat geval gevormd door het zich voorstellen van de beweging of het gebaar. Het speelt zich volledig in de geest af.

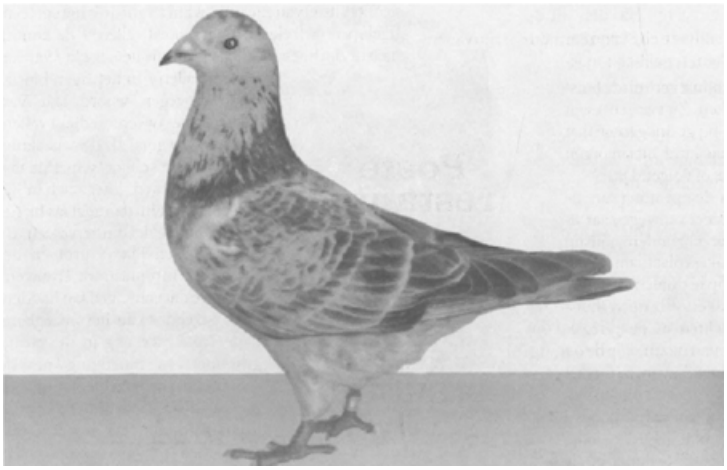
Met kunstwerken als het Grote Glas ontwierp Duchamp kunst die zich in hoge mate richt op datgene wat zich in de geest afspeelt, van zowel de kijker als de kunstenaar. Het Glas is weliswaar een ‘liefdesmachinerie’, maar de beweging ervan is strict imaginair en moet worden geconstrueerd uit de blauwdrukken en werktekeningen die Duchamp in zijn *Boîte Verte* heeft verzameld. Net als in schaakdiagrammen wordt de beweging van de verschillende onderdelen van het Glas slechts grafisch aangeduid. Het spel dat zich ontvouwt is niet iets voor het oog, maar voor de *grey matter* van de geest.

Het onmogelijke duel.

Eindnoten:

1. Hoewel Duchamp altijd heeft benadrukt dat het Roussel was die hem bij uitstek had geïnspireerd bij het idee voor het Grote Glas, heeft hij nooit moeite gedaan om met de schrijver in contact te komen. In een van zijn gesprekken met Pierre Cabanne vertelde Duchamp dat hij Roussel maar één keer heeft gezien, in het Café de la Régence: Roussel zat naast hem aan een tafeltje, verdiept in een partij schaak.
2. In 1919 had Duchamp, toen hij enkele maanden alleen in Buenos Aires vertoefde, al eens een eigen schaakspel ontworpen én vervaardigd, op de paarden na, die hij door een locale handwerksman liet maken. Hij had in Argentinië overigens niets anders te doen en liep dus alle boekhandels af op zoek naar schaakliteratuur en bestudeerde schaakpartijen van Capablanca, de latere wereldkampioen. Aan Lou en Walter Arensberg, vrienden in New York, schreef hij: ‘Ik word zo langzamerhand een komplete schaakgek. Alles om me heen neemt de vormen aan van de ridder en zijn dame en de buitenwereld heeft voor mij geen andere betekenis meer dan als transpositie van een winnende of verliezende positie.’

Tochtvelden -
Willem Broens



Bericht aan zijn vader

Bericht aan zijn vader

Vader waar ben je ? Dit is een bericht aan jou. Ik wil weer een avondkus,
een zacht strelen van mijn haar. Ik mis je vader, ik wou dat je weer mijn
hartslag telde zoals je dat zo vaak deed. Wat maakten wij prachtige oefeningen
voor 't leven. Wat improviseerde jij ruimschoots met de uren van de dag.
Ik weet niet waar de vogels zitten. Ik raap de verkeerde stenen op. Ik zie
geen bomen kleuren maken. Ik speel de baas op verkeerde momenten. Ik
zit vast in valse patronen. Ik kan niet praten bij moeder thuis.
Ik kom geen enkel huis meer binnen. Ik ben verdwaald heel dicht bij huis.
Wat vond jij niet allemaal uit. Jij maakte zelfs deuren op een vlakte.
Jij ging overal in en uit. Jij maakte voor mij een raam, als het mocht
kon ik overal lopen en kijken, praktisch zijn.
Maar jij ging dood, ik was te klein. Ik kon alleen nog van je dromen, een
herinnering plaatsen.
Ik heb wel eens gehoord dat je als dode overal kunt komen. Vader, kom
weer bij me langs als in de dromen. Jij weet waar de vogel zal landen.

Poste restante
Ron Elshout

Metaforisch mat

In *Uitgesteld paradijs* vertelt Benno Barnard dat zijn vader hem leert schaken, terwijl zijn moeder bezig is de zojuist verhuisde huisraad uit te pakken. Zij verwenst zijn vader: ‘waarom hij godnogantoe niet iets dééd, en dat kind niet morgen spelletjes leerde, of volgend jaar.’

Ik voel wel voor de opvatting van die moeder. Niet zozeer vanwege haar afkeuring van het bijzondere tijdstip waarop de schaakles plaats vindt - dat lijkt er immers op te duiden dat vader en zoon de realiteit van de verhuisrommel ontvluchten in de gereglementeerde orde van de strijd op de 64 vakjes - als wel omwille van mijn hekel aan spelletjes. Ik ben nooit een ‘spelletjesmens’ geweest en ik zal het hoogstwaarschijnlijk nooit worden ook. Spelletjes heten de tijd te doden en als ik íets wil dan is het de tijd die me is toegemeten *voelen* en, wanneer het om poëzie gaat: de tijd voelbaar maken. Dat in poëzie ‘schaken’ daarvoor een metafoor kan zijn, begrijp ik gelukkig wèl.

In Barnards verhaal ‘Waer bestu bleven?’ verbeeldt het schaakspel de pogingen van de ik om de nieuwe wereld om hem heen te begrijpen: ‘Aan de hand van het spel zette hij [de vader] de verhoudingen in het dorp uiteen’, maar de vergelijking gaat uiteindelijk natuurlijk mank, ‘uiteraard bedoelde hij het allemaal figuurlijk’.

‘Omdat ik zijn zoon was, heb ik schaken als poëzie leren beschouwen - de tegenovergestelde gedachte is een verworvenheid van de adolescent, die eindelijk begon in te zien dat zijn gevoelens aan eigen wetten onderworpen waren’, schrijft Barnard. Met de eerste gedachte heb ik (in tegenstelling tot de ware schaakliefhebbers, dat weet ik wel) niet zoveel op, - de rug van *Oom Jan leert zijn neefje schaken* door Alb. Loon en Dr. M. Euwe is ongeknakt. Bij ‘de tegenovergestelde gedachte’ kan ik me wel iets voorstellen. Alleen: als poëzie een vorm van schaken is, met wie schaakt de dichter dan? ‘En wie is dan zwart?’ vroeg Barnards alter ego aan zijn vader, op zoek naar een tegenstander.

Eindspel luidt de omineuze titel van een reeks gedichten in *Eiland* (1991) van Willem van Toorn. Ook daarin lijkt het schaakspel eerst een strategie om de confrontatie met de werkelijkheid uit te stellen: ‘Waarover praten we nog / tegenover elkaar aan tafel, / het woord weer een uur verslagen / op het betekend bord.’ Het spel is echter slechts uitstel van executie, want zo goed als het spel ooit afgelopen is, ‘zeker zal het woord vallen: / de koning staat in zijn hoek, / velbaar voor wie hem zoekt / van het leger vazallen / in het eigen bloed.’ Het verzwegen woord laat Van Toorn in het tweede gedicht vallen: dood. En zo goed als de schaakmetafoor te kort schoot, schiet de taal tekort; de dichter vraagt zich in het gedicht af wàt hij dan zegt als hij het woord uitspreekt, om vervolgens de poëzie tussen Plato's grot en het schaakspel in te plaatsen: ‘Trouwens W, als we dat echt / gedaan hadden: niets gezegd / van het onzegbare, dan / zaten we nog in die grot / grommend van hunkering / naar de schimmen op de achterwand / en niet aan dit bedacht ding / met onze legers van hout.’ Dat is wat poëzie probeert: iets zeggen van het onzegbare en daarmee is het niet, zoals het schaakspel, aan de werkelijkheid voorbij.

In *De aardse republiek* (1988) schrijft Willem van Toorn als titelreeks een ‘in memoriam H.H.’. Blijkbaar dringt de afwezigheid van H.H. zich op, want ‘Soms ben je in de kamer / alsof je zelf ook niet gelooft dat je zo weg / kunt zijn. Stoel voor je neergezet. / Een fles. Het schaakbord bij het raam. We schaken. // Dat doe ik in het gedicht als ik het wil.’

Dat kan natuurlijk: schakers spelen graag een partij na. Van Toorns inzet is hoger; hier schaakt hij in en met de dood. Maar hij zou zichzelf (een aardse zitter typeerde hij zichzelf ooit in *Een kraai bij Siena*) niet zijn, als hij de relativiteit van die partij schaak, al dan niet in de poëzie, niet inzag. Het gedicht eindigt dan ook: ‘Twee koningen. Eeuwig schaak. De kamer stil. / Leeg het papier waarop je antwoord moet.’ Hij verslaat met dat gedicht de werkelijkheid niet, ontwijkt haar niet, maar haalt haar binnen. Meer dan remise zit er voor zolang het gedicht duurt niet in. Remco Campert schreef het al: ‘Poëzie is een daad van bevestiging. [...] tenslotte wint de dood, jazeker.’ In een interview in *De poëziekrant* (oktober 1995) formuleerde Benno Barnard de paradox van het schaakspel en de poëzie: ‘Schaken als een soort mathematica van de ziel. Maar het wordt natuurlijk een hopeloze soep en uiteindelijk sterft iedereen op het schaakbord. De koning moet dood, want anders win je niet.’

Quote
Josje Kraamer

Paul van Ostaijen

Paul van Ostaijen werd honderd jaar geleden, om precies te zijn op 22 februari 1886 om 22.30 uur in Antwerpen geboren. Negentienzesennegentig wordt dan ook een Paul van Ostaijen-jaar. Een greep uit de activiteiten die op stapel staan: op 22 februari wordt zijn standbeeld onthuld in zijn geboortestad; op dezelfde dag en zelfs beginnend op het precieze geboorte-uur van Van Ostaijen gaat, ook in Antwerpen, de theaterevocatie *Hartelik*, *uw Paul van Ostaijen* in première (met medewerking van onder anderen Henri-Floris Jespers, Wannes van de Velde en Tom Lanoye); en Peter Vermeersch zal met de muziekvoorstelling *Music-Hall* rondtrekken in Vlaanderen. Ook diverse literaire tijdschriften wijden een themanummer aan de zo jong gestorven (namelijk in 1928) dichter. Reeds verschenen is de special van *Gierik/Nieuw Vlaams Tijdschrift* (nummer 49/50, december 1995/maart 1996). En *DWB* brengt een nummer waarin een aantal auteurs, onder wie Stefan Hertmans, Tom Lanoye, Bas Heijne, H.J.A. Hofland en Ronald Giphart, naar aanleiding van de ideeën van Paul van Ostaijen wordt gevraagd of het engagement aan een come-back bezig is.

Is het Paul van Ostaijen-jaar aanleiding voor uitgeverij Prometheus/Bert Bakker om het werk te herdrukken? Maritge Wielaard van de afdeling pers en publiciteit van Prometheus/Bert Bakker: ‘De herdruk van de *Verzamelde gedichten*, de elfde druk inmiddels, met de tekstverzorging en verantwoording van Gerrit Borgers, ligt nu net in de boekhandel. Deze herdruk, een gebonden editie, is verschenen in de reeks Nederlandse Klassieken. Verder wordt trouwens zo'n beetje alles herdrukt wat we van of over Paul van Ostaijen in ons fonds hebben. Bijvoorbeeld ook Gerrit Borgers' *Paul van Ostaijen. Een documentatie.* Alles moet voor 22 februari in de boekhandel verkrijgbaar zijn.’

De weekendwekdienst

De Weekendwekdienst wordt in het weekend op zaterdag en zondag live uitgezonden vanuit de Joop van den Ende tv-studio's in Aalsmeer van 6.00-8.00 uur. Het is een onderdeel van een uitgebreidere Veronica-programmering onder de verzamelnaam *Call TV.* Een onderdeel van *De Weekendwekdienst* is ‘De Debutant’, waarin een vers gedebuteerde schrijver wordt uitgenodigd voor de camera plaats te nemen om zich te laten interviewen door presentatrice Ariane Meijer. Hoe is men bij Veronica op het idee gekomen om op dit vroege tijdstip, en dat op de zondagochtend, aandacht te besteden aan literatuur?

Redacteur Annephine van Uchelen: ‘Het past eigenlijk heel goed in *De Weekendwekdienst*, want in het programma wordt geprobeerd veel aandacht te besteden aan cultuur. Zo zit er een filmrubriek in en een uitgebreide weekendagenda waarin zoveel mogelijk culturele uitstapjes worden opgesomd. Ik wilde er ook iets in hebben over boeken. Daar wij ons richten op jonge kijkers leek het me een goed idee om juist debutanten, vaak jonge mensen immers, uit te nodigen.’

Krijg je wel zo gemakkelijk iedere week een schrijver (en dan nog zo vroeg) in de studio en hoe kies je ze uit?

Annephine van Uchelen: ‘Die debutanten willen graag komen, zolang ze tenminste in Amsterdam wonen. Het is trouwens opvallend hoeveel debuterende schrijvers juist in Amsterdam wonen. Maar toch is het een beetje een probleem, ook omdat het zo vroeg is en het openbaar vervoer nog niet rijdt. We werken daarom met *runners*, maar het is lastig om die bijvoorbeeld heen en weer naar Brugge te sturen. Verder zou je misschien denken dat er heel veel debuten worden uitgegeven en dat er dus een ruime keuze bestaat, maar als je er elke week één nodig hebt, valt dat tegen. Hét criterium overigens om iemand uit te nodigen is of het boek van de beginnende auteur geschikt is voor onze kijkers: het moet lekker lezen, niet te dik zijn, het moet kortom toegankelijk zijn.’

Is het programmaonderdeel ‘De Debutant’ een succes? Annephine van Uchelen: ‘We werken niet met kijkcijfers, maar we kijken wel naar het aantal bellers, mensen die meedoen aan prijsvragen of die willen reageren op het programma. Over die aantallen wil ik niet te veel kwijt, maar het is wel zo dat er tijdens de uitzending van “De Debutant” minder wordt gebeld. In elk geval belt er niemand om iets aan de debutant te vragen. We zijn daarom van plan meer aan kinderboeken te gaan doen, want op zondagochtend blijken er opvallend veel ouders met kleine kinderen te kijken.’

[Nummer 234]

Voorwoord

Het werk van Belcampo is Hollands en on-Hollands tegelijk. Herman Pieter Schönfeld Wichers leende zijn Italiaans-Renaissancistisch pseudoniem van E.Th.A. Hoffman, wiens fantastische verhalen de Duits-romantische geest op hol deden slaan. Belcampo verhaalt op nuchter-Hollandse toon over gebeurtenissen die op volstrekt surrealistische wijze uit de hand lopen. Zelfs waagde hij zich aan een niet bij uitstek Hollandse onderneming: hij onderwierp de geschiedenis van de filosofie aan zijn volstrekt particuliere blik, een ondernemen dat die filosofie verrijkte met een nieuw -isme.

Het zinde de subsidiënten in de Nederlandse literaire wereld echter niet om deze wandelende denker te eren met een heus Verzameld Werk. Deze maand verscheen wel een nieuwe verzamelbundel van Belcampo's verhalen. In dit nummer van BZZLLETIN wordt een aantal van die verhalen opnieuw belicht, terwijl ook *De filosofie van het belcampisme* aan een nader onderzoek werd onderworpen. Dat, aangevuld met herinneringen aan Belcampo van verschillende auteurs biedt wellicht enige compensatie voor bovenvermelde subsidiale misser...

Anthony Mertens
Het onderaardse lachen

Toen ik onlangs verhalen van Belcampo herlas, moeten sommige zinnen met elektrische schokjes mijn hersenschors hebben geprikkeld, waardoor een kortstondige gewaarwording van een vroegere gebeurtenis naar boven kwam. Ik had er gedurende lange tijd niet meer aan gedacht, maar nu, bij het lezen, bevond ik me ineens laat op een avond in een duistere bosrijke omgeving. Ik had die dag met iemand, ik weet niet meer wie, een urenlange wandeltocht achter de rug, we waren verdwaald en tenslotte op een schaars verlichte weg terechtgekomen. Na kilometers lopen hadden we een bushalte gevonden, maar onze opluchting was van korte duur geweest: volgens het dienstrooster was de laatste bus al lang de halte gepasseerd. In de hoop dat een auto op dit late uur voor ons zou stoppen sjokten we verder op de weg, waarvan we niet wisten waar die heen leidde. De zachte wiekslagen van onzichtbare vogels, het ruisen van de bomen brachten bij mij een lichte verontrusting teweeg. Geen auto passeerde ons, geen licht was er in de wijde omgeving te bekennen. Ten einde raad en oververmoeid besloot mijn begeleider dat we de rest van de nacht zouden doorbrengen aan de rand van het bos, tot het ochtendgloren wanneer we zouden kunnen zien waar we waren en het verkeer weer op gang zou komen.

Omdat ik onmogelijk de slaap kon vatten en ik in elke boom of struik een boosaardig dier meende te ontwaren, besloot mijn tochtgenoot dat we elkaar verhalen zouden vertellen om de tijd te korten. Toen hoorde ik voor het eerst het verhaal van Oosterhuis.

De prikkels die naar mijn hersenschors werden verzonden activeerden de mysterieuze gewaarwording van een coïncidentie, het samenvallen van twee minieme voorvallen waardoor men het vermoeden krijgt van een betekenis die zich niet laat doorgronden. Voor een *dèja vue* ben ik nooit zo ontvankelijk geweest omdat ik de verhalen daarover altijd beschouwde als een wisselvallig schouwspel van de psyche, die zich bij overbelasting gemakkelijk om de tuin laat leiden. Toch had ik bij deze fysieke gewaarwoording van lichte huivering - een kille luchtstroom veranderde mijn huid een luttele seconde in kippenvel - wel degelijk het gevoel van een *dèja lu*: ik had de zinnen eerder gelezen. Gehoord, corrigeerde mijn bewustzijn en toverde - met niet meer dan een ritselend gebaar - een herinneringsbeeld uit zijn hoge hoed. Ik schat dat er dertig jaar tussen heeft gelegen: tussen die nachtelijke verhalen, verteld aan de rand van een bos, en de avond waarop ik - met het oog op een bloemlezing - de verhalen van Belcampo herlas. In die tussenliggende periode heb ik er een paar daarvan nog wel eens horen navertellen, ik heb er nog wel eens doorheen gebladerd, maar meer om de tijd te verdrijven. Bij die gelegenheden heb ik soms bedacht dat de kracht van de verhalen van Belcampo pas werkelijk tot zijn recht zou komen wanneer je ze zou horen in hun natuurlijke omgeving, op geschikte tijdstippen. Belcampo is in zijn verhalen de erfgenaam van die vertellers die ooit in van de wereld afgesloten dorpen de winteravonden bekortten door elkaar verhalen op te dissen over raadselachtige gebeurtenissen die zich in een ver verleden in hun streken hebben afgespeeld. Hij is de erfgenaam van de vertellers die hun gehoor, vermoeid na gedane arbeid, tracteerden op onderlinge geschiedenissen, niet alleen omwille van louter verstrooiing, maar ook om het om hen heen geschaarde publiek te verzoenen met de

wisselvalligheden van hun lot. Meer dan eens heb me ik bladerend door zijn bundels betrapt op een hang naar nostalgie, naar een nog niet door beelden bestormd leven, waar alleen al het timbre van een stem je de illusie kan geven dat je bij elke afslag een nieuw verrassend vergezicht wordt geboden. De vertelstijl van Belcampo geeft je door de wijze waarop hij zijn verhalen inleidt, door de suggestie van de raadgevingen, door de verrassende wendingen die de loop van zijn verhaal aanneemt de indruk dat hij met je meewandelt door een herkenbaar landschap. Hij leidt je argeloos over 's heren wegen tot je ineens merkt dat je in een gebied terecht bent gekomen dat je nooit eerder hebt betreden, en je niet langer weet of je droomt. Ja, bladerend door de verhalen van Belcampo heb ik wel eens gedacht dat hij zo'n verteller was

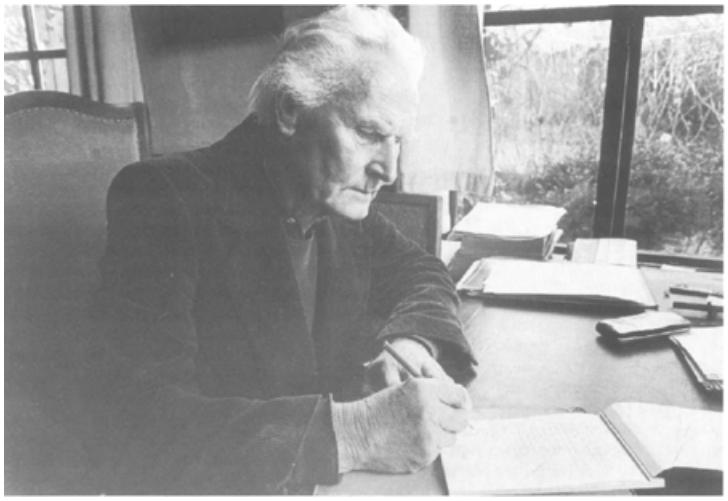
die je 's avonds laat in een afgelegen herberg tegen zou kunnen komen en die je naar de wind zou kunnen laten luisteren en die op het ritme van de klapperende luiken de lotgevallen van ongrijpbare geesten bezingt. Als je zijn verhalen nu leest, maken ze - zou een moderne criticus kunnen opmerken - een gedateerde indruk, alsof ze afkomstig zijn uit een tijdperk, waar de rust van de natuur nog net niet verstoord is door de verworvenheden van de techniek, het geraas en gebral van voortjakkerende auto's, voorbijdenderende hogesnelheidstreinen, als gillende varkens neerdalende vliegtuigen. Maar schuilt in die gedateerdheid niet juist zijn charme, de aantrekkingskracht van een kunst die verloren lijkt te zijn gegaan met het verdwijnen van de intense duisternis waarin de verlaten landschappen vroeger gehuld moeten zijn geweest?

De vertelkunst overleeft misschien nog in de kinderkamer, waar de ouder het kind voor het slapen gaan troost met een verhaal. Zo heb ik al vroeg een van de sterkste krachten van het vertellen mogen ervaren: er worden angsten door bezweerd. Daarin schuilt voor mij in de eerste plaats de charme van Belcampo's verhalen: aan alles merk je dat ze uit de orale verteltraditie stammen. Met hun wonderlinge mengeling van sprookjesachtige en mythische motieven, de melange van motieven uit spookverhalen en ‘unheimliche Geschichten’ en hun Bijbelse allusies roepen ze de angsten te voorschijn die onze verre voorouders moeten hebben gehad bij de overgang van de ene biotoop naar de andere. Misschien is die oeroude wisseling van biotoop de geboortegrond van het vertellen geweest. (Ik ontleen deze gedachte aan Hans Blumenberg). De beste verhalen van Belcampo zinspelen op deze oeroude angsten die in ons liggen te slapen, maar hun kop opsteken wanneer we op een zwart gat stuiten in onze kennis van de wereld. Op die late avond, dertig jaar geleden, zal ik aan die angst herinnerd zijn geweest, zoals ook de verhalen van Belcampo, waarvan er mij bij die gelegenheid een verteld werd, bij mij die gedachte oproepen. Ze maken mij als lezer gevoelig voor een nieuwe horizon: we gaan met hem tot aan de grens van de wereld die we kennen en zijn vertellers werpen een blik over de rand. Daar worden we overvallen door de angst (in een ravijn te pletter te vallen, in een kloof te verdwijnen, ons zelf te verliezen.) De vertellers in Belcampo's verhalen stellen ons maar in geringe mate gerust door de verlokkende en tegelijkertijd afschrikwekkende grootheid die onze zintuigen overspoelt speculatief in kaart te brengen, zodat het ons onvertrouwde wordt vertaald in wat ons bekend is en de overweldigende angst (voor we weten niet wat) verandert in vrees (voor wat een naam, een gezicht gekregen heeft). Telkens brengt hij ons naar gebieden, waar ons bestaan zich ophoudt tussen droom en wakend bewustzijn, tussen leven en dood. En behoorde dat niet van oudsher tot de taak van het vertellen: niet om de tijd te doden maar om te fantaseren over wat de dood is. Dat doet Belcampo. Maar hij fantaseert niet zozeer over de hemel, over het laatste gericht: in zijn verhalen wordt de andere wereld betreden om met andere ogen te kunnen zien wat onze wereld behelst, wat leven is. Daarin vindt zijn vertelkunst zijn interesse: het bestaan van een tussengebied. Er zou een gedetailleerde topografie van deze overgangszones in de verhalen van Belcampo kunnen worden beschreven, zoals de werkelijkheid die we kennen ook niets anders is dan een wereld *Tussen hemel en afgrond* - de titel die Belcampo gaf aan de bundel verhalen die hij in 1959 publiceerde.

In die bundel komen we het verhaal ‘Uitvaart’ tegen, een verhaal dat mij, met zijn scènes van vreetorgieën en sexuele uitspattingen, dat hele spektakel van het exces,

aan de verhalen van De Sade deed denken. In dat verhaal wordt verteld hoe de hoofdpersoon door een gat in de werkelijkheid valt (een beproefd topos in Belcampo's verhalen). Het is een krijgsgevangene die in een kerker word gegooid en op de bodem, in die benedenste duisternis tussen andere gevangenen, die meer dood dan levend zijn, met een uiterste krachtsinspanning probeert te overleven. Het verhaal appelleert aan onze eeuwige fantasie over het levend begraven zijn, de grenservaring geheel op zichzelf teruggeworpen te zijn. In dit verhaal over deze arena des doods, dit huiveringwekkende overgangsgebied, vervlecht Belcampo twee motieven die ook in zijn andere verhalen regelmatig terugkeren. Er lijkt voor de hoofdpersoon in dit verhaal maar een mogelijkheid uit de kloof te ontsnappen: hij beklimt de steile rotswand met een slavin, voor wie hij een bijzondere liefde heeft opgevat en met wie hij in een

symbiotische verstrengeling de gehele omgeving kon vergeten: een kortstondig moment van ontsnapping, waarvoor men het definitieve sterven riskeerde. Dit Philemon-en-Baucis-motief gebruikte Belcampo bijvoorbeeld ook in ‘Liefdeszegepraal I’, waarin de hoofdpersoon door zijn geliefde uitgedaagd wordt te sterven als opperste bewijs van zijn liefde (‘O, ik zou zo vreselijk graag willen zien, hoe het ging als je stierf’) Bij Ovidius lazen we al over die goddelijke belofte dat de beide geliefden elkaar in de ogen zouden zien voordat zij beiden tegelijkertijd zouden sterven en in eik en linde zouden worden veranderd.



(foto: Chris van Houts)

Dan is er het tweede motief van het (slacht)offer, dat in het verhaal ‘Uitvaart’ kosmische dimensies krijgt. Elke historische verwijzing is er uit weggelaten, waardoor het effect ontstaat dat ik als lezer geneigd ben juist wel te denken aan historische manifestaties van deze situatie van vernedering, van deze dubbele manifestatie van overwinnaars en overwonnenen, van uitroeiing van een volk, van een taal. In het verhaal gebruikt de verteller het woord ‘stam’, ‘stamverband’ en dat wijst er op dat het er om te doen was een oeroude ervaring van het offer op te roepen, waarin het kwade is losgemaakt van subjectieve intenties. In het verhaal ontbreekt het woord schuld en toch moet je daar bij het lezen voortdurend aan denken, zoals in de verhalen van Kafka, waar die van Belcampo regelmatig aan doen denken.

Dit aspect van schuld (een verrassende visie op het thema) wordt meer zichtbaar in ‘Het verhaal van Oosterhuis’, dat ik tot het beste van Belcampo's werk reken. Daarin vertelt een vriend van de verteller wat hem is overkomen tijdens een expeditie in de binnenlanden van India. Hij reisde met zijn helpers door het meest grillige berglandschap dat hij ooit gezien had en dat zo'n indruk op hem maakte dat hij het doel van

de onderneming (onderzoek naar de veestapel in deze contreien) allengs uit het oog verloor. Op een onbewaakt ogenblik verstapt Oosterhuis zich en valt door een spleet in de grond, tientallen meters naar beneden. Na uit zijn toestand van bewusteloosheid bij te zijn gekomen, bereikt een zacht zingen zijn oren. Het is afkomstig van een mensenschare die hij in het schemer niet goed kan onderscheiden. Een vrouw neemt de zorg over hem op zich, bij haar kan hij het genezingsproces na zijn val doormaken en zij wijdt hem in in de geheimzinnige wereld waarin hij is terechtgekomen: een hemel op aarde, in het verborgene bestaand, in het ingewand ver onder de oppervlakte van de gewone wereld. In permanente staat van bewondering aanschouwt hij het natuurschoon en de zeden en gewoonten van de volksstam die op hem een harmonieuze en gelukkige indruk maakt. Toch ontstaat er na verloop van tijd een lichte barst in dit opvallende levensgeluk: de hoofdpersoon begint te merken dat de anderen niet zo gelukkig zijn als hij niet in de nabijheid is. Het geheim wordt hem kort daarna geopenbaard wanneer hij in de kloof rondzwerft waar hij zelf eerder in was gevallen. Daar ontdekt hij slachtoffers die hetzelfde lot als hij hebben ondergaan, maar die de val niet hebben overleefd. Ze zijn van hun bezittingen beroofd en hun lijken worden door de onderaardse bewoners bezoedeld. Deze smet op het blazoen van de onderaardse bewoners maakt hem woedend: zij houden er wel heel erg valse praktijken op na. Hij werpt zijn vertrouwelinge de grootste beledigingen voor de voeten. Zij legt hem uit wat al die tijd voor hem verborgen is geweest: ‘Alles wat je gezien en gezegd hebt is waar. Wij gooien reizigers naar beneden en plunderen ze uit en sinds mensenheugenis heeft ons volk dit gedaan. Het was voor ons de enige manier om hier ons bestaan en ons geloof te redden. Wel hebben wij geleerd om alles wat de natuur ons geeft, zo veel mogelijk uit te buiten, maar het is toch niet voldoende, er móeten dingen van buiten bij komen. Het is een instelling geworden dat er steeds twee van ons boven zijn die daarvoor zorgen. Die mogen nooit meer in ons midden terugkeren en offeren zich helemaal op aan hun volk. Dat deze instelling een misdaad is en dat wij daarmee een grote zonde op ons laden weten wij, ja, ons hele leven is van dat besef doordrongen. Al ons doen en laten wordt gedragen door dit besef: de maat van de zonde voor ons volk is hier mee vol, elke zonde die daar bij komt is te veel. [...] Sinds eeuwen leeft er een heel sterke overtuiging in ons volk, een overtuiging, die, ofschoon men haar oorsprong niet kent, voortdurend sterker is geworden en dat is dit: wanneer ooit een vreemdeling die vreselijke val zal overleven, dat wonder zal een teken van genade zijn, dan zal daarmee bevestigd zijn, dat ons volk zich binnen de maat van zijn zonde heeft gehouden in al de voorafgaande tijd, dan zijn wij gered ondanks het ontzettende dat jij zopas gezien hebt. De eerste keer dat dit wonder gebeurde was met jou.’

Belcampo vertelt ons een bijna antropologische geschiedenis, waarin door het offer (de onderwereldbewoner die naar boven gaat en zich opoffert) en een totem (de overlevende bovenwereldbewoner) een gemeenschap zich kan vestigen en continueren. Opmerkelijk genoeg is voor de hoofdpersoon zijn verblijf aan de onderwereld een beleving van een utopie geweest waarin het goede en het kwade scherp onderscheiden waren. Toen hij daaraan ontsnapt was en in zijn gewone wereld teruggekeerd zag hij deze met andere ogen, onze wereld als een vagevuur, dat overgangsgebied, waar goed en kwaad in de daden van de mensen zich met elkaar hebben vermengd. ‘En ieder, die er tussen zit, ook al heeft hij van nature nog zozeer het juiste gevoel meegekregen, raakt op den duur de kluts kwijt.’ De kans is dan

groot dat hij in gat valt tussen twee werelden in, waar geen vaste waarden bestaan, geen zekerheden. Daaruit worden nieuwe verhalen geboren.

Nu begrijp ik waarom ik laatst de gewaarwording van het *déja-lu* kreeg. De zinnen van ‘Het verhaal van Oosterhuis’ zogen mij in een gat van mijn geheugen. Ik kon mij de naam en het gezicht van mijn reisgenoot niet meer herinneren. Een vaag schuldbesef moet mij in de val hebben gelokt.

J. Heymans
Rondom 't Schild
Een zwerftocht in het Rijssen van Belcampo

Geen betere plek om een speurtocht naar de geografische achtergronden van de Rijssense verhalen van Belcampo te beginnen dan 't Schild, het nauwelijks nog schilderachtig te noemen plein in het centrum van het oude stadje. Lang geleden hebben de Rijssenaren hun besloten gemeente aan de Regge tot de ‘Poort van Twente’ omgedoopt. Wereldser geesten spreken - vanwege de vele streng-orthodoxe kerkgenootschappen die het stadje herbergt - liever van het ‘Staphorst van Twente’. Daar situeerde Belcampo enkele van zijn bekendste verhalen: ‘Het plan Krootntone’, ‘Het laatste getuigenis’, ‘Het grote gebeuren’ en ‘De preek van Adam Langenberg’. Deze op Bijbelse motieven geënte fantasieën zijn onder meer in de ruime bloemlezing *De wondere wereld van Belcampo* (1996) terug te vinden. Er zijn overigens wel meer vertellingen van Belcampo die naar Rijssen verwijzen, maar toch niet zo nadrukkelijk als de vier genoemde. In deze apocalyptische verhalen wordt 't Schild omschreven als ‘het middelpunt van Rijssen, tussen de kerk en het stadhuis, tussen hotel De Kroon, hotel Schutje en café Koenderink, van oudsher het brandpunt van Rijssens gebeuren’. Daar is niet zo veel meer van over. De aloude Schildkerk torent weliswaar nog altijd boven de stadskern uit, maar 't Schild wordt tegenwoordig omzoomd door de kleurloze nieuwbouw van het stadhuis, een paar bankgebouwen, een grootgrutterij en het drastisch verbouwde etablissement van Koenderink. Op de banken en de stenen muren rond het fontein, midden op 't Schild, klit de opgeschoten jeugd van Rijssen - netjes per gezindte - bij elkaar, zij het inmiddels zonder ‘minirok en beatlehaar’.

Van achter de gordijnen

(foto: Johan Ghijsels)

Vanaf 't Schild begeven we ons naar de Oude Algemene Begraafplaats aan de Lenfertsweg. Daar heeft de fantasierijke en zwerflustige schrijver Belcampo zijn laatste rustplaats gevonden. Het gietijzeren hek dat toegang biedt tot het kerkhof piept zoals het hoort: deerlijk. We wandelen langs veel gelijksoortige grafstenen die alle als in een mathematische rij uit

de met gras bedekte grond omhoogsteken. Veel wijzer worden we er niet van, een beetje stiller wel. Een tuinman die een perkje staat aan te harken komt ons te hulp. Even later bevinden we ons voor het gezochte graf: een zwart hekwerk, grind en een grote, rechtopstaande grafsteen waarin een eenvoudige tekst staat gebeiteld: ‘Belcampo / 21-7-1902 / 2-1-1990’.

Op 5 januari 1990, een koude winterdag, werd Belcampo naar een kerkhof in Rijssen gebracht. Volgens oud Sallands gebruik, zoals hij het zelf had gewild. Op die laatste, lijdzame zwerftocht werd hij op een oude, door een paard voortgetrokken begrafeniskar door het stadje gereden. Zijn tweede vrouw Doite en dochter Maartje uit zijn eerste huwelijk zaten op de bok ten einde de boze geesten af te weren. Die dag was het verdacht stil in de straten van Rijssen. Ook de huizen leken verlaten, maar achter de gordijnen stonden de bewoners naar het voorbijgaande schouwspel op straat te gluren. Zij zagen hoe de vele vrienden en vriendinnen ‘die vermaledijde Belcampo’ naar zijn laatste ligplaats begeleidden. In het gevolg ontbraken burgemeester en wethouders van Rijssen, naar hun zeggen omdat het gemeentebestuur geen uitnodiging van de familie had ontvangen. Bij het graf las Belcampo's kleinzoon Jasja het legendarische verhaal ‘Het geheim van de reiger’ voor: ‘Hebt gij hem nooit in de lucht gezien, lezer? Een reiger van uitzonderlijk formaat die met langzame en lui lijkende slagen de anderen voorbijstreeft? Hij is de drager van 't geheim’. Onderwijl was menig Rijssenaar inderhaast naar de Lenfertsweg gefietst om nieuwsgierig over de bemoste muur van de begraafplaats toe te kijken.

Naast het graf van Belcampo, een van de opvallendste gedenkplaatsen die op deze necropolis zijn te vinden, ontwaren we onder een berk, tussen het struikgewas, een grote verweerde zwerfkei. We slaan het vuil en zand van de steen en en lezen: ‘Notaris / J.G. Schönfeld Wichers / 5 mrt 1868-8 nov 1937’. Dat moet de vader van Belcampo zijn. Hij werd in 1906 tot notaris in Rijssen benoemd, dat toen nog een dorp was met stadsrechten en een stuk of zeven kerkelijke gemeenten. Zo kwam Herman Schönfeld Wichers die aan de toenmalige Gasthuistraat 340 in het vestingstadje Naarden was geboren, op vierjarige leeftijd naar de ‘Poort van Twente’.

Hospartij van naakte lijven

Terug naar 't Schild. Alvorens we ons naar het kantoor van de huidige Rijssense notaris begeven, blijven we nog even stilstaan bij ‘Het plan Krootntoone’. Die in *De verhalen* (1934) opgenomen vertelling (de oorspronkelijke titel luidde ‘Het plan van der Aa’) speelt zich voor het grootse gedeelte op 't Schild af. In dat verhaal probeert ‘een jonge rechtsgeleerde, zoon van de Rijssense notaris, wijd en zijd bekend om zijn schranderheid en zijn oorspronkelijkheid van geest’ (!) een eeuwenoud Paasgebruik nieuw leven in te blazen en daarmee toeristen naar het noodlijdende Rijssen te lokken. Dat Paasgebruik is ontleend aan de traditie van het *vlöggeln* in Ootmarsum, waarbij de bevolking in een lange rij, liederen zingend, door het stadje trekt. De Rijssense variant daarvan, ‘Het plan van der Aa’, loopt uit op een sexuele orgie rond een hemelshoog Paasvuur op 't Schild:

> Mijnheren en mevrouwen, die hun hele leven nog nooit één onvertogen woord hadden gezegd, zag men plotseling zichzelf en elkaar de kleren in flarden van het lijf rukken en in een stormloop op het vuur offeren. Shawls, mantelkostuums, kostbaar hoedwerk, corsages, directoires, ook mannelijke kleren: jassen, vesten, pantalons, kronkelend schoenleer; een orgie van kleren binnenwaarts, buiten om het vuur een hospartij van naakte lijven; professorlijven, advocatenlijven, leraren- en leraarsvrouwenlijven, hossende en stampende naakte dominees, de handen tastend op het vlees van naakte ministersvrouwen. Daar rolden ze al heen in geile omarming, om en om zodat de ronde prenten der veldkeien op hun blote ruggen kwam te staan.

Het is een prachtig apocalyptisch verhaal, maar de vader van Belcampo was er niet erg over te spreken. Hij was bang dat hij door 'Het plan van der Aa' ruzie zou krijgen met de bevolking van Rijssen en gebood zijn zoon de namen van bestaande Rijssense personen in het verhaal te veranderen. Belcampo heeft vervolgens de gewraakte eigennamen in de gehele editie met Oost-indische inkt overgestempeld. In de tweede druk van *De verhalen* (1947) werd de naam

van Van der Aa, de oude meubelmaker, vervangen door Krootntoone. En ook meester Van Wijngaarden, onderwijzer-in-ruste, kreeg een andere naam: Wingerdhof. Overigens liet Belcampo in die tweede druk ook enkele van zijn vroegste vertellingen weg, waaronder 'De havelooze piano', het eerste verhaal dat hij onder zijn welbekende schuilnaam publiceerde. Dat pseudoniem heeft hij - het zij nog maar eens vermeld - ontleend aan een passage in E.Th.A. Hoffmans *Die Elixiere des Teufels*, waarin een kapper figureert met de naam Pietro Belcampo, 'die de snode benijders eenvoudigweg Peter Schönfeld noemen'. De Rijssense notaris Schönfeld Wichers had nog meer kritiek op het debuut van zijn zoon. Het was hem bijvoorbeeld ook een doorn in het oog dat de jonge schrijver in 'Het plan van der Aa' de zoon van de Rijssense notaris ten tonele voerde. Dat was volgens hem al te doorzichtig: 'Waarom schrijf jij onder pseudoniem als jij je zo bloot geeft?' Die uitspraak van zijn vader herinnert Belcampo zich ergens in zijn geautoriseerde biografie *De eerste Nederlandse tiftie* (1983).

Gait met de panne

Bij het notariskantoor aan de Haarstraat aangekomen, vragen we ons af of Belcampo in dit huis is opgegroeid. Notaris W. Rakhorst, die even tijd voor ons vrij maakt, weet het eigenlijk niet precies: 'Volgens mij is de oude Schönfeld Wichers tot zijn dood notaris in Rijssen geweest. Hij werd opgevolgd door een zekere L. Bernhard en na diens plotselinge dood heeft Karel Schönfeld Wichers - de broer van Belcampo die in 1993 overleed, tevens samensteller van een alom bewonderd woordenboek van het Rijssens dialect - als kandidaat-notaris de praktijk een poosje waargenomen, totdat er een opvolger was aangesteld. Dat werd F. van Schooten en die man heb ik uiteindelijk weer afgelost.' Rakhorst heeft de verhalen van Belcampo wel gelezen, al vertoefde hij toen niet in Rijssen, maar onder meer in Groningen waar hij rechten studeerde. Van de beroering die 'Het grote gebeuren' en andere verhalen in Rijssen teweeg hebben gebracht, weet Rakhorst niet veel, 'maar ik kan u wel zeggen dat Belcampo's verhaal "Het olografisch testament" - over die vrouw met een getatoeëerde wilsbeschikking op haar huid - onder rechtenstudenten destijds heel populair was.'

Het pand van de notaris achter ons latend, lopen we nog iets verder de Haarstraat in, de winkelpassage uit. Aan het einde daarvan, pal voor 'schoenenzaak A. Steenbergen', staat de stadspomp die wordt beschreven in 'Het laatste getuigenis', Belcampo's eigenzinnige interpretatie van de Zondvloed, het verhaal dat in de bundel *Nieuwe verhalen* (1946) aan 'Het olografisch testament' voorafgaat. 'Bij het begin van de Haarstraat, tegenover de coöperatie staat een grote pomp van Bentheimersteen met het wapen van Rijssen en het jaartal 1799'. De coöperatie is inmiddels verdwenen, maar de authentieke stadspomp met de korenaren op het azuren wapenveld is nog niet eens zo lang geleden, na de voltooiing van een stadsvernieuwingsplan, naar zijn oorspronkelijke plaats teruggebracht, - een plek die tegenwoordig door een halve concentrische muur wordt geaccentueerd. Dit was een van de locaties waar een zogenaamde oom van de schrijver, het hoofdpersonage van 'Het laatste getuigenis', het ambt van stadsomroeper uitoefende. 'Hij maakte de dingen bij bekkenslag bekend - naar zijn bekken noemden ze hem Gait met de Panne - en behalve dit alles leek hij

sprekend op Napoleon’. Deze stadsomroeper, die werd gemodelleerd naar de historische Rijssenaar Jan Nijland, bijgenaamd Jan met de Panne, heeft in ‘Het laatste getuigenis’ ook nog een ander ambt: dat van ‘nachtwaker bij het wasgoed op de Weyerd, het gemene bleekveld van de Rijssense vrouwen’. In de wateren, op dat stuk land tussen de Weyerdstraat en de Molenstraat - links van de Haarstraat -, spoelden de vrouwen vroeger op maandag hun wasgoed en legden zij het in de zon te bleken. Dat gebruik wordt 's zomers nog altijd op de, tot stadspark omgetoverde Weyerd, in ere gehouden, bij wijze van folkloristisch lokkertje.

Rijssen en de jongste dag

Terug naar 't Schild. We lopen naar de deur van de Nederlands Hervormde Kerk, beter bekend als de Schildkerk. Achter deze gesloten deur moet omstreeks 1840 ‘De preek van Adam Langenberg’ hebben geklonken, maar dan toch niet zoals Belcampo haar in de bundel *Sprongen in de branding* (1950)

heeft geboekstaafd. Langenberg is ook een historische figuur die daadwerkelijk in Rijssen heeft rondgelopen, maar hij was al in 1790 uit de ‘Poort van Twente’ vertrokken.

(foto: Johan Ghijsels)

Deze vermetele schoolmeester beklom de kansel van de oude Schildkerk toen dominee Cramer voor de zoveelste keer op zondagmorgen nog onder de dekens vertoefde, al dan niet met voorbedachte rade. Wat volgde, was een spraakmakende preek over - zoals abusievelijk in Belcampo's verhaal staat vermeld - ‘Genesis vijf vers negen’: ‘De Heer kwam in de Hof van Eden en riep: Adam, waar zijt gij?’ De kanselrede van Langenberg betrof, als we Belcampo mogen geloven, een onnavolgbaar betoog over ‘het leven achterstevoren’. Dat leidt uiteindelijk tot de volgende conclusie: ‘Aarde, hel en hemel zijn één’. Het is, zo schrijft Belcampo, geen wonder dat niemand in Rijssen de preek van Langenberg begreep. ‘En wie in het Nederland van 1840 zou die

preek wèl hebben kunnen begrijpen? Multatuli niet eens. Alleen Jongkind misschien, ook toevallig een Twentenaar'.

Naar de historische figuur van de prekende schoolmeester verwijst Belcampo ook nog even in 'Het grote gebeuren', het slotverhaal in de bundel *Nieuwe verhalen*: 'Behalve Adam Langenberg heeft iemand van betekenis in Rijssen niet gewoond en dat is ook goed, want die stichten maar verwarring, zulken brengen de rustige kringloop van 't leven in gevaar'. Nadat Belcampo zijn verhaal over de Jongste Dag had voltooid, was hij zelf iemand van betekenis in Rijssen geworden. Dat werd hij nog nadrukkelijker toen de tegenwoordige geldontwerper Jaap Drupsteen besloot 'Het grote gebeuren' voor televisie te visualiseren.

Voordat we ons begeven naar het begin van de Wierdensestraat - door autochtone Rijssenaren meestal de Grotestraat genoemd - proberen we ons enigszins een voorstelling van 'Het grote gebeuren' te maken, zoals Belcampo dat voor ogen moet hebben gestaan toen de deuren van Hotel De Kroon en Hotel Schutje nog naar het Schild openzwaaiden:

> Midden op 't Schild voeren twee wegen af van de aarde. Een naar 't Zuiden, een brede baan van betreedbaar doek, zich verheffend en wiegend in de lucht, eerst boven de Elsenerstraat en dan veel verder, veel hoger, tot op wolkhoogte nog zichtbaar, aan 't eind onder een grote poort verdwijnend in blauw verschiet, de andere een tunnel noordwaarts, naar beneden onder de Boomkamp, overwelfd door 't huis van Kronejan, waaruit een metrolucht naar boven sloeg en waarin aan 't eind van een stuk dikke duisternis flakkerende verlichting zichtbaar was.

Tijdens onze denkbeeldige visualisering van 'Het grote gebeuren' in de open lucht van Rijssen blijken we de vertellende ik-figuur van Belcampo - een verwonderde toeschouwer te midden van de meest vreemde gedrochten - doorlopend met Kees Brusse te verwarren. Tot op de dag van vandaag blijkt de roemruchte televisiebewerking van Drupsteen uit 1975 door te werken. Niet alleen bij ons, maar vooral bij de Rijssenaren. Nog altijd voelt met name de Gereformeerde Gemeente zich ernstig gegriefd door 'Het grote gebeuren' en de verfilming daarvan. Ook burgemeester E. van Voorden (SGP) moet, getuige een interview in het weekblad Binnenlands Bestuur uit 1995, niets van de fantasievolle schrijver hebben: 'Ik heb wel wat van Belcampo gelezen, maar de inhoud bevalt me helemaal niet. Ik lees liever boeken over de geschiedenis van gemeenten en geestelijke literatuur.' Belcampo's boeken ontbreken dan ook op de planken in de plaatselijke boekhandel en hetzelfde geldt voor de plaatselijke openbare bibliotheek, maar om geheel andere reden. Het dozijn exemplaren van 'Het grote gebeuren' is niet in een zogenaamd gifkastje voor omstreden boeken opgeborgen - ze zijn praktisch permanent uitgeleend. Maar wat de Rijssenaren ook van Belcampo's interpretatie van het Laatste Oordeel mogen vinden, het blijft, zo stellen we vast, een klein meesterwerkje. Qua beeldend taalgebruik doet 'Het grote gebeuren' hier en daar zelfs denken aan de stijl van Willem Brakman. Die heeft trouwens ook een apocalyptisch visioen geschreven - de novelle *Glubkes oordeel* (1976) - waarvoor een ander Twents dorp model heeft gestaan: het nabij Enschede gelegen Lonneker.

Binnengestapt in het oude café Spekhorst, doen we navraag naar het huis waar Belcampo zijn jeugd heeft doorgebracht. Toevallig blijkt het schuin tegenover het etablissement te liggen: het pand aan de Wierdensestraat dat ruimte biedt aan twee aparte winkels, het 'Houtland' van H. Bökkerink en een modezaak van Ten Hove Smit. Het oorspronkelijke noarishuis is bijna onherkenbaar, maar de dakkapel waar de schrijver als kind heeft geslapen, is nog intact. Naast het huis waar Belcampo is getogen staat een gerestaureerd pand dat hij in 'Het grote gebeuren' heeft omschreven als 'het huis met de trapgevel van 1664 waar ik als kind zo'n romantische eerbied voor had omdat het de vierdaagse zeeslag had meegemaakt'. Daarnaast was dus, aan het begin van deze eeuw, het notariaat en de woonplek van de familie Schönfeld Wichers ondergebracht.

Een vijftiger aan de hoek van de bar in café Spekhorst - naar eigen zeggen: een gereformeerde van huis uit - bezweert ons dat we met 'gefoarlik spil' bezig zijn. Het blijft ons verbazen dat bijna een half eeuw na dato het magnum opus van Belcampo nog altijd zo gevoe-

lig ligt bij de Rijssense goegemeente. Toch is de man aan de bar niet te beroerd om ons de route uit te tekenen, die naar het illustere Belcampolaantje voert.

Het pand aan de Wierdensestraat (foto: Johan Ghijsels)

Belcampolaantje

Terug naar 't Schild. We laten de dorpskern met z'n Schildkerk onmiddellijk achter ons, want we gaan op weg naar het bosrijke en heuvelachtige gebied van de A.H. ter Horstlaan. In de villa van nummer 5, met een groot anker in de voortuin, ontmoeten we de oud-antiekhandelaar H. Roosink die ‘vanwege die televisiefilm’ in een opwelling bedacht dat Belcampo in Rijssen moest worden geëerd. Dit particuliere initiatief vond geen gehoor bij het gereformeerde gemeentebestuur, zodat Roosink op 1 maart 1990 bij een van zijn drie oprijlanen triomfantelijk een paal met het bordje Belcampolaantje in de grond sloeg. Gezien de opmerkingen van burgemeester Van Voorden in Binnenlands Bestuur is de kans niet groot dat Belcampo ooit nog wordt geëerd met een straat in Rijssen, laat staan met een standbeeld.

(foto: Johan Ghijsels)

Nadat we de nabij gelegen Markeloseweg zijn overgestoken en de tegenover elkaar liggende etablissementen Het Witte Hoes en Scharzwald zijn gepasseerd, staan we voor ‘de autobahn Amsterdam-Berlijn’ een bosweg achter de Rijsserberg in. Na verschillende omzwervingen staan we ineens voor het zomerhuisje van Belcampo, ergens op het Rijssense Veld. De rijzige man die onder het afdak van het vooroorlogse onderkomen zit, stelt zich - enigszins aarzelend - als Jaap Schönfeld Wi-

chers voor. Belcampo blijkt, tot onze niet geringe verrassing, zijn vader te zijn geweest. ‘Die bleef,’ vertelt hij, ‘tot op hoge leeftijd in het “Hügelland” van de Alpen, Frankrijk, Spanje of waar dan ook wandelen. Hij was een onverbeterlijke zwerver. Dan belde hij zomaar bij een boer aan en betaalde voor het onderdak door enkele verhalen bij een knappend haardvuur voor te lezen.’ Af en toe werd Belcampo door zijn zoon op zijn roemruchte tochten vergezeld. ‘Dan zei-ie: “Alles goed en wel, maar we gaan in mijn tempo de bergen op.” En dat was dus heel langzaam.’

(foto: Johan Ghijsels)

Vaak was het zomerhuisje op het Rijssense Veld de uitvalsbasis voor Belcampo's zwerftochten. We lopen met enigszins onvaste tred om het huisje heen en kijken naar de open plek in het bos waaraan het is gelegen. Hier zat Belcampo 's zomers te schrijven, gezeten voor het huisje of onder een boom. Stilte. We nemen afscheid en gaan voor de laatste keer terug naar 't Schild. Nog eenmaal passeren we de Oude Algemene Begraafplaats, de Schildkerk en het huis aan de Grotestraat waar Belcampo is opgegroeid. En vandaaruit gaan we verder, op weg naar het Volkspark. Bij de laatste huizen van 't Hangerad blijven we tenslotte stilstaan. Hier eindigt ‘Het grote gebeuren’. Dit is de plek waar Belcampo, de laatst overgeblevene op aarde, uiteindelijk door vijf engelen werd aangetroffen. En ‘bij de heldere tonen van een vijfstemmig koraal’ hebben zij hem, een agnost in het diepst van zijn gedachten, ‘in de zachtste, blankste armen met rustige vleugelslagen’ opwaarts gevoerd.

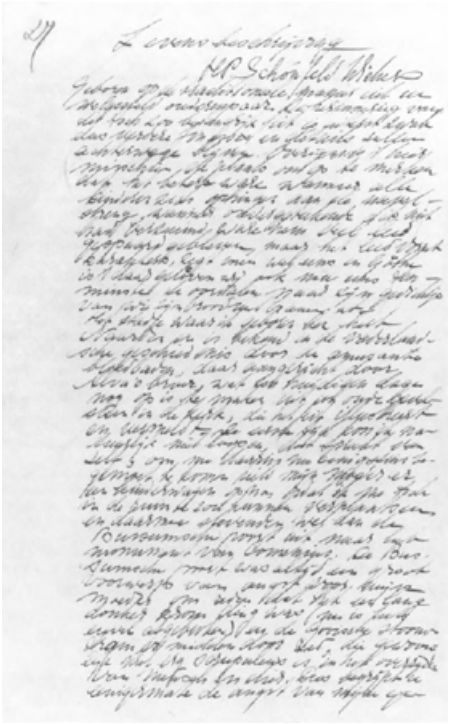
H.P. Schönfeld Wichers
Levensbeschrijving

In 1921 schreef Belcampo de levensbeschrijving die hieronder is afgedrukt. Belcampo begon in dat jaar in Amsterdam aan de studie medicijnen. Het schrijven van een biografisch overzicht was toen (en is nu nog steeds) een vast onderdeel van de kennismakingstijd voor eerstejaars studenten. Deze 'autobiografie' werd gesignaleerd door Wim van Dijk, die samen met Belcampo *De eerste Nederlandse tiftie* samenstelde en is afkomstig uit het archief van het Amsterdamsch Studenten Corps dat wordt bewaard in het Gemeentearchief van Amsterdam. Van Dijk kon indertijd niet beschikken over het origineel, dat een aardige aanvulling is op de voor een groot deel door Belcampo zelf geredigeerde levensbeschrijving in *De eerste Nederlandse tiftie*).

Deze 'levensbeschrijving' is een curiosum, allereerst omdat Belcampo nooit scheutig was met het verstrekken van biografische details (ook in dit stuk slalomt hij behendig om enkele biografische topics heen waarover hij niets kwijt wil) en ten tweede omdat het is geschreven met een ironisch *tongue-in-cheek*, te vergelijken met de foto die hij inleverde voor de achterflap van zijn eerste verhalenbundel, waarop hij slechts van achteren te zien was.

Spelling en interpunctie zijn naar het origineel, waarvan ter illustratie de eerste pagina is afgedrukt.

Geboren op de traditionele manier uit een welgesteld ouderenpaar. De herinnering van dit toch zoo belangrijk feit is uiterst zwak dus verdere finesses en details zullen achterwege blijven. Overigens is 't hier misschien de plaats om op te merken dat het beter ware wanneer alle kinderen zich ophingen aan de navelstreng, wanneer ondergetekende dit niet had verzuimd ware hem veel leed gespaard gebleven, maar het leed vormt karakters, zegt men wel eens en Goethe is het daar geloven wij ook mee eens tenminste te oordelen naar zijn gedicht van wie zijn brood met tranen at.



De eerste pagina uit Belcampo's ‘levensbeschrijving’ (foto: Gemeentearchief Amsterdam)

Het stadje waar ik geboren ben heet Naarden en is bekend in de vaderlandsche geschiedenis door de amusante bloedbaden, daar aangericht door Alva's

broer, wat ten huidigen dagen nog op is te maken uit een oude gedenksteen in de kerk, die het feit illustreert en vermeldt. De eerste tijd kon ik natuurlijk niet loopen, dat spreekt vanzelf, om me daarin nu enigszins tegemoet te komen hield mijn moeder er een kinderwagen op na opdat ik me toch in de ruimte zou kunnen verplaatsen en daarmee stevenden we dan de Bussumschen poort uit naar het monument van Comenius. De Bussumschen poort was altijd een groot voorwerp van angst voor mijnen moeder om reden dat het een lang donker krom ding was (nu is het euvel afgebroken) en de Gooische stoomtram er midden door reed, die gewoonlijk niet erg scrupuleus is in het vermijden van mensch en dier.

Dus u begrijpt enigermate de angst van mijne geliefde moeder wanneer zij een zo dierbare vracht in een dusdanige gevaarlijke toestand te brengen. Tot dusverre is alles echter goed gegaan. Zooals gezegd kwamen we dan bij het monument van Johan Amos Komensky, die beroemde Hongaarse paedagoog, het land uitgezet in de dertigjarige oorlog en in mijn geboortestad een heerlijk asyl gevonden hebbende.

Maar van dit alles wist ik toen nog niets af en werd mijn ongerepte kinderziel nog niet door dergelijke mannen geplaagd. Toch hebben deze uitstapjes niet erg lang geduurd. Na mijn geboorte heb ik nog maar een maand in Naarden gewoond en ben toen schielijk naar elders getogen. De treinreis vooral was erg vermoeiend voor mijn ouders want ik was natuurlijk nog niet in staat alleen te zitten en moest dus telkens op schootworden genomen evenals mijn broertje. En men zal mij moeten toestemmen dat het reizen op die manier voor een jonge vrouw zeer vermoeiend is, vooral daar het een niet zeer korte reis betrof, 't ging namelijk naar Sappemeer, een welvarende plaats in de provincie Groningen aan het Winschoterdiep gebouwd maar zonder noemenswaardige kentekenen. Wij woonden naast een bakker wiens zoon in een bakkerskar het brood rondbracht en ons van tijd tot tijd verplichtte door mijn broer en mij op het deksel van bovengenoemde kar te zetten en met ons door een wijk voort te rijden. Mijn jaren in Sappemeer waren vier waarna we schielijk naar Rijssen

zijn getrokken. In Rijssen nu ben ik vlug opgegroeid en bereikte, na de lagere school te hebben doorloopen en met goed gevolg examen voor de HBS te hebben gedaan weldra mijn 14e jaar.

Op mijn 14e jaar bevond ik mij dus in de 1e klas van de Hoogere Burgerschool, een zeer onaesthetisch gebouw en het gevaarlijke ervan was dat de scheikundezaal beneden gelijkvloersch was, zoodat bij eventuele ontploffingen of branden het er werkelijk zeer bedenkelijk zou hebben uitgezien temeer omdat er absoluut geen sprake was van een brandtrap of iets van dien aard. Maar wij nog jong zijnde zagen het gevaar niet waarin we dagelijks verkeerden en bovendien hadden we nog geen recht begrip van wat scheikunde eigenlijk was. Later zou deze nieuwe tempel voor ons opengaan. Maar omdat ik drie volle jaren de burgerschool heb bezocht zou het natuurlijk als een groot gebrek in deze biografie beschouwd kunnen worden wanneer ik daarover niet het een en ander meedeelde.

De Hoogere Burgerschool is, zooals men misschien wel weten zal en misschien ook wel niet, een instel-

ling die later, na het gymnasium is verrezen en wel speciaal met het oog op ingenieurs en dergelijken. Langzamerhand is dit ding echter ontaard en wordt ervan gebruik gemaakt door aanstaande medici, wisen natuurkundigen, biologen, geologen en wat dies meer zij, waarvoor het oorspronkelijk absoluut niet bedoeld was. Gewoonlijk hebben de Hoogere Burgerscholen een vijfjarige cursus, zoo ook de mijne en men ontvangt er onderwijs in de voornaamste vakken, wis- en natuurkunde, scheikunde, kosmografie, de moderne talen, plant- en dierkunde, aardrijkskunde en geschiedenis, schoonschrijven, boekhouden, gymnastiek en staatswetenschappen, zoo men ziet een heele cul.

Een dergelijk instituut heb ik gedurende drie jaren bezocht en met vrij goed gevolg zonder een van de knapsten te zijn kon men mij ook niet bij de allerdomsten indeelen.

Ik heb nog vergeten melding te maken van een belangrijke operatie die ik destijds in het ziekenhuis onderging. Bij een of andere gelegenheid had ik namelijk een breuk opgeloopen, dewelke snel en handig door een bekend chirurg is genaaid zodat ik na een week weer uit het ziekenhuis kon worden ontslagen. Het was er anders erg gezellig dus speet het me wel, ook vanwege de mooie boeken die er te lezen waren, o.a. Stuurman Flink; het heugt me nu nog als de dag van gisteren hoe mooi ik dat vond, vooral hoe handig stuurman Flink het allemaal op dat eiland wist in te richten. En dan nog allerlei andere boeken, maar enfin dat doet er minder toe. Gelukkig bleek de operatie afdoende geweest te zijn, tenminste, na dien tijd heb ik van het euvel niets meer vernomen. 't Is natuurlijk niet gezegd dat, wanneer men van een kwaal gedurende vrij lange tijd niets meer merkt, deze kwaal zonder enige twijfel genezen is, maar men kan het toch met vrij groote zekerheid in dit bijzondere geval aannemen. Ik voor mij heb althans de moed dit te doen en ik geloof dat deze houding eveneens de goedkeuring van mijn arts wegdraagt.

Na dit lichamelijk avontuur, waarover ik misschien een beetje verder heb uitgewijd dan strikt noodzakelijk was, ben ik nog ongeveer twee jaar op de Hoogere Burgerschool geweest, ben toen ziek geworden, welke ziekte drie jaar heeft geduurd, maar waarin ik toch tijd vond de overschietende twee schooljaren bij te werken en mij zodoende onder de groenen van het jaar 1921 te bevinden en dezen avond speciaal hiervoor dit geschreven heb.

De ‘levensbeschrijving van H.P. Schönfeld Wichers’ werd afgedrukt met toestemming van de senaat van het Amsterdams Studenten Corps en de Amsterdamsche Vrouwelijke Studenten Vereeniging (met dank aan Roeland Wijs en Louisette Peters).

Jean Paul Franssens
Een zonovergoten wandeltocht

Ik was vanaf begin jaren zestig met Belcampo bevriend tot aan zijn dood op 2 januari 1990. We waren op elkaar gesteld. Leerling en meester, soms vader en zoon.

We lopen op de Albert Cuypmarkt in Amsterdam. Een jonge vrouw houdt me staande. Belcampo, nooit onbescheiden, loopt een stukje door. Hij was van 1902, ik van 1938; we scheelden dus bijna veertig jaar.

Ze vraagt: 'Is dat je vader?' Ik vertel hem wat ze vroeg. 'En, wat heb je geantwoord?' Dat je mijn vader niet bent, natuurlijk.' Hij leek teleurgesteld. Op een keer vroeg hij me of mijn moeder, die van zijn leeftijd was, in Groningen in de jaren twintig, bij bodega Chez Dicque kwam. Mijn moeder liep soms met een man mee, dat wist hij. 'Maar Herman, ik ben in 1938 geboren.' 'Ja, maar ik kwam vlak voor de oorlog ook nog wel eens in Groningen.'

Belcampo, met zijn eruditie, vond in mij een dankbare leerling. Hij deelde je zijn kennis mee. Geen schoolmeesterij. 'Schoolmeesterij en kunst zijn water en vuur.'

We maakten geregeld tochten in Groningen over het platteland. Langs de Reitdiepdijk. Hij had een uitstekende manier van lopen. Een manier van wandelen waarbij niets je ontgaat. Van Groningen bijvoorbeeld via de omliggende dorpen naar Zoutkamp. We slaan geen kerk over. Hij was geen gewone wandelaar, hij was 'een levenswandelaar'. Als Van Peursen het reizen van Montaigne een wijsgerige houding noemt, zou ik dat wandelen van Belcampo zo willen opvatten: lopen uit nieuwsgierigheid. Nieuwsgierigheid als fundament van het bestaan. Goed dat ik dat van hem heb geleerd.

Ik denk aan een zonovergoten wandeltocht met hem in Frankrijk. Als iemand gestorven is, lijken de dingen die je met hem beleefde lang geleden, bijna als uit een vorig leven. We liepen heuvelop, heuvelaf in de omgeving van Ornans. Wat was het warm en wat hadden we een dorst toen we een gehucht binnenliepen met alleen maar een kerk en een paar boerenhuizen.

'Daar,' zei Belcampo, 'moet je eens zien, daar staat zo maar een taart op de vensterbank achter dat raam.' Inderdaad een pracht van een taart. Te pronk gezet als een boeket zelfgekweekte rozen. Een heerlijke, royale boerentaart met gelei-achtige vruchten opgesmukt.

'Het lijkt of hij naar ons lacht. Als je goed luistert, hoor je wat hij zegt: Eet mij. Eet mij.'

Ik wil doorlopen. Ik voel wat er gaat gebeuren. *Klop, klop.* Belcampo klopt op de deur. Een knappe oude dame staat voor ons. Hij maakt een klein, ietwat gespeeld verlegen buiginkje, waarbij hij in zijn handen wrijft, wenst haar goeiedag en zegt dat we een grote dorst hebben na een lange, lange wandeling uit Nederland. Zou mevrouw een glaasje water kunnen missen? En overigens, zegt hij, *zonder vleierij*, wat staat daar een prachtige taart.

Le Corbeau et le Renard.

'Helemaal uit Nederland komen lopen? Niet te geloven. komt u binnen, wat een reis. Zo jong bent u toch ook niet meer? Hier is het koel. Ook uw zoon. Kom binnen. Wat zegt u? Zo'n mooie taart heeft u nog nooit gezien? Het water loopt u in de mond?

Dan hoeft u in elk geval niets meer te drinken, nee, dat is maar gekheid. Ga zitten. Hier is wijn. Onze eigen wijn, ietsje aan de zoete, fruitige kant. Een jonge wijn die heel goed bij taart past. Wat vertelt u me nou? Bakken ze in uw verre vaderland geen taart? Nou, wij anders wel. Deze heb ik namelijk zelf gebakken. Eten ze bij u alleen maar oude koekjes en kaakjes? Er worden in deze streek nog wel mooiere gebakken! Maar ik geef toe: hij is goed gelukt. Niet tegenstribbelen. U zult hem proeven. Als je dorst hebt, heb je ook honger. Uw zoon is trouwens veel te dun. Lekker of niet? Ik eet met u mee. Ik hou er zelf ook van. Neem nog een stuk. Mijn man is naar de stad. Nog een slok wijn? Weet u? We eten hem helemaal op samen. Dan kan mijn man ook niet over die taart zeuren. Wat niet weet wat niet deert. Wat verschrikkelijk te leven in een land zonder taart.'

Als ik over Belcampo schrijf, kan ik niet over zijn dood

schrijven. Hij vertrouwde me een keer toe dat als hij zijn einde voelde aankomen hij ergens weg zou kruipen. Zoals een kat. Hij bewoonde een huis met genoeg lege kamers en een immense zolder, dus plaats genoeg. Ik stond niet aan zijn sterfbed. Dat had hij ook niet op prijs gesteld.

Schuitendiep 31 in Groningen, de nacht na nieuw jaar 1990. Dinsdagnacht. Ik weet zeker dat als hij het van tevoren had geweten dat hij op het nippertje het nieuwe jaar zou halen, hij het een prettig vooruitzicht had gevonden. Qua kalender ben je dan immers meteen een jaar ouder. En oud wilde hij worden. Dat is hem dus gelukt. Zevenentachtig jaar. Gebrekkig en in een wagentje? Nee. Hij had iets met zijn stembanden waardoor hij moeilijk sprak. Dat was treurig. Ik hoorde van vrienden die hem het laatste jaar van zijn leven geregeld zagen, bij een feestelijke gebeurtenis bijvoorbeeld, dat mensen hem begonnen te mijden. In elk geval, uit de weg gingen. Veel mensen hebben geen geduld voor gebreken.

De laatste keer dat ik hem zag, was in oktober 1989. Dus een paar maanden voor zijn dood. Hij liep nog goed. Zelfs met zijn eeuwige rugzak. Een beetje wiebelig. En onzeker. Een paar jaar daarvoor sjokte hij nog op zijn gemak door België. Door Zwitserland. Ik had geen moeite met zijn spraakgebrek. Ik kon hem goed volgen. Hij was volledig in het bezit van zijn verstand. Zijn geheugen was feilloos. Ik had een auto. Mijn Aziatische wonderautomobiel. Daarmee tuften we door Noord-Holland.

Hij raadpleegde op zijn tochten zijn adresbijbeltje. Daar stonden honderden adressen in van mensen bij wie hij kon aankloppen. Daar waren vrienden bij. Goeie bekenden, maar ook wildvreemden. Of iemand die hem, zoals Ronald Dietz dat deed als jongen, alleen maar fanmail had gestuurd uit Groenlo, toen hij nog bij zijn vader en moederwoonde. Twintig jaar na die verzonden brief stond er een grijze, ietwat gebogen man voor de deur van Dietz' ouderlijk huis, waar hij al lang aan ontsnapt was, en vroeg naar Ronald Dietz, de vriendelijke jongen die hem etc. etc. De vader bekende zijn zoon later dat hij hem niet had opgenomen. Hij vertrouwde de zwerver niet helemaal. Had trouwens helemaal geen trek in een logé... Toen ik hem vertelde van mijn Ierse rondreis, hoe gastvrij en royaal Ieren zijn, raakte hij opgewonden van reislust. Verdraaid, hij had veel geluk. Hij kwam op een gratis reisdag naar Amsterdam. 's Middags openden we de boekwinkel van mijn buren bij het Zuiderkerkhof. We kregen, Belcampo, Hans Verhagen en ik, elk driehonderd gulden. Belcampo vroeg bij het afrekenen ook nog naar de reiskosten. ‘Eerste klas retour Groningen-Amsterdam.’

's Avonds naar Querido voor de jaarlijkse reisbeursverloting. Wie wint? Belcampo. Adri van der Heijden vertelde me van de vreugdedans die Belcampo maakte bij het vernemen van die gelukkige uitslag.

Hij is niet in het Engels vertaald. Wel in het Frans en in het Russisch. Maar hij had speciaal voor op reis verhalen bij zich die hij vertaalde of liet vertalen om te kunnen voorlezen, om zodoende iets terug te doen voor een bed en een bord eten. Uitvreten? Dat vind ik niet. Hij deed er wat voor. Daarom zal die stembandengeschiedenis hem ook hebben dwars gezeten. Daarbij: hoe kun je gastvrij zijn als niemand van je gastvrijheid profiteert? Hoe kun je gul en goedgeefs zijn als iemand je hartelijkheid uit de weg gaat?

Een van mijn lievelingsboeken van hem is *De zwerftocht van Belcampo* uit 1939. Als je niet wat aan de hebberige kant was wanneer je ging reizen op de manier waarop hij dat toen, voor de oorlog, deed, kwam je nergens.

> Eten is voor een zwerver heel wat anders dan voor een gewoon mens. Een mens die in een geordend verband leeft, vindt elke dag op het daarvoor bestemde uur zijn potje klaar, voedselopname is voor hem even vanzelfsprekend als ademhaling; bij de zwerver is het elke dag weer onzeker wat hij krijgt en of hij wat krijgt, waar hij wat krijgt en wanneer hij wat krijgt. En deze onzekerheid maakt dat hij, wanneer het eenmaal voor hem staat, er veel meer van geniet dan een ander.

De zwerftocht is daarom zo bijzonder omdat er zoveel liefde uit spreekt. Liefde voor alles wat er is aan landschap, aan verrassingen van het avontuur en voor de mensen die hij ontmoet. Je komt er veel verliefdheid in tegen.

> Toen het bijna donker was, kwam een vrouw uit haar huisje daar vlak bij naar me toe en zei, dat ik

> bij haar wel mocht binnen zitten. Het was daar warm en ze waren juist bezig met oliebollenbakken. Ieder, die maar even zijn hoofd om de deur stak, kreeg er van mee. Er was een heel gezin bijeen, ook een meisje, dat maar al stil voor zich heen zat te kijken. De vrouw zei, het kind was bang, dat er weer oorlog zou komen, en dat de Duitsers dan alles zouden verwoesten. Ik begreep, wat de vrouw wilde en ging een heel verhaal ophangen, allemaal redenen, waarom de oorlog voorlopig uitgesloten was. Ik zei veel meer dan ik verantwoorden kon. Die vrouw had een groot intuïtief gevoel wat in anderen omging en gebruikte dat om daar zoveel mogelijk goed mee te doen, dat was aan alles te merken. Ik zal deze vrouw waarschijnlijk nooit meer zien, maar ik zal altijd van haar blijven houden. Ze was ook mooi, menselijkheid is altijd mooi. Natuurlijk kreeg ik een heleboel heerlijk warm eten, al was het alleen maar omdat ik gezegd had, dat de mensen in Duitsland net zo vriendelijk zijn als in andere landen. Ze had wel moeder en vrouw voor me willen zijn, maar dat kon nu eenmaal niet; dat hoefde ook niet.
> Met een heerlijk gevoel van warmte in mijn borst kroop ik bij de maire op de hooizolder.

Als jongeman lag hij ergens in Zwitserland in een tbc-sanatorium. Daar liep de dood in en uit. Hij verklaarde zijn latere gezondheidstoestand, die uitmuntend was, uit het feit dat hij zo jong al met de dood in de weer was geweest. Toch waren zijn verhalen over die tijd nooit meelijwekkend of erg zorgelijk. Zoals geen enkel autobiografisch verhaal, als hij er al mee kwam, van enige treurigheid was. Geen getreur. Geen verdrietigheden over eigen bestaan. Het leven was van uitstekende kwaliteit. Verdriet? Daar praatte je niet over. Eenmaal in Zwitserland was hij toch bijna vroegtijdig dood geweest? Niet in het longlijderspaviljoen, maar buiten, tijdens een wandeling met zijn oudere broer Karel, die hem kwam opzoeken. Na een lange tijd kuren mocht hij af en toe een wandeling maken.

Bij een ravijn lag een reusachtige den, door bliksem geveld, half boven een afgrond.

Als je bij hem kwam met een verhaal dat te ongelofelijk was om serieus te worden genomen, schitterden zijn ogen. Hij had iets van een slimme vos. Le Renard. Maar hij had ook het blijmoedige, kinderlijke in zijn jongensziel bewaard. Hij was dankbaar. Met weinig tevreden.

> Trouwens, al had ik voor niets in een hotel gekund, dan had ik het nog niet gedaan; geen enkele vrouw kan een bed zo heerlijk opmaken als een hooiberg van nature al is; die veert tot aan de grond toe moet je rekenen en als de eerste stralen van de zon je wakker schijnen en je kunt zo echt liggen kijken, hoe de wereld zachtjesaan warmer wordt net zo lang, tot hij bijna net zo warm is geworden als het bij jou onder de donsdeken is en je er uit kunt, dan ga je met grote minachting neerzien op dat vervelende slapen in een slaapkamer.

Wat moest het niet heerlijk zijn en prachtig om die ellenlange den in de afgrond te duwen. Hij was een goeie verteller, niet alleen op papier. Hij was een goeie luisteraar. Ik moet hem tijdens onze dertigjarige vriendschap menigmaal hetzelfde verhaal

hebben verteld, toch straalden zijn ogen steeds opnieuw. Alsof hij het voor het eerst hoorde.

Beiden duwden ze de boom hellingafwaarts. Weldra zullen ze zich koesteren aan het geraas en gekraak van de naar beneden stortende den. Hij krijgt vaart. Hij verplaatst zich nu door zijn eigen gewicht. Belcampo blijft met het ceintuur van zijn jas aan een tak haken. Hij wordt meegetrokken. Niemand die hem redden kan. Het lusje van zijn jas scheurt. Grote schrik voor onze toch nog wankele patiënt, ondanks zijn overmoed. Niet dood.

Hij maakte twee studies af. Rechten en medicijnen. Maar hield niet van geleerdheid. Niet van geleerden. Liever lag hij op een dubbelgevouwen lopertje bij iemand in de gang naast een fiets te slapen, een paar jaargangen van *De Prins* onder zijn hoofd, dan dat hij bij een professor zou aankloppen voor een onderkomen. ‘Geleerden.’ Het gezicht dat hij kon trekken: ‘Bah!’ Hij kon met de simpelsten onder ons zonder enige neerbuigendheid praten. Nooit hield hij iemand voor de gek of dreef hij de spot met iemands gebrek aan inzicht of wetenschap. Zijn parate kennis was verbluffend.

In Béziers stond ik een half jaar voor zijn dood voor het Musée des Beaux Arts, en ik zag het meteen toen ik binnenging: dit was een echt Belcampo-museum. Een museumpje om van te smullen. Lekker stampvol tweede garnituur schilderijen die onder en boven elkaar hingen. Daar is altijd wat aan te ontdekken en je komt er steeds iets tegen dat je nooit had willen missen. Veel van wat er hing, werd aan een grote meester toegeschreven, nooit wordt een tweederangs kunstwerk aan een mindere god toebedeeld.

Met Belcampo, die er alles van af wist, in zo'n museum? Dat was een avontuur. Je wordt altijd doodmoe, van welk museum dan ook, maar liep je er met hem, dan had je nergens last van. Hij kende geen valse bescheidenheid, hij vertelde je bijna ongemerkt wat hij er van af wist en gaf je het gevoel dat jij zelf dat ter plekke ontdekte. Met hem in zo'n provinciaal museum had iets huiselijks. 't Was soms net alsof die schilderijen allemaal van hem waren. Alsof híj ze allemaal op de kop had getikt. In vele gevallen kende hij de namen van de schilders en in even zovele gevallen had ik er bijna nooit van gehoord. De vader, de zoon, de broer die ook schilderde, maar arm was gestorven omdat hij gewerkt had bij die en die, daar en daar.

Zonder dat weten naast me in dat gezellige museum voelde ik me niet op mijn gemak. Ja, erg alleen en onzeker. Ik zag mooie schilderijen, daar niet van, maar wat wist ik eigenlijk weinig. Als ik iets inschatte op Vlaamse school bleek het Spaans en dacht ik aan Italiaans dan was het Frans. Dat zijn geen geringe vergissingen. Ja, eenmaal die Avercamp met zijn schaatsers, dat ziet elk kind en daarbij was het ook ‘toegeschreven aan’. Maar ik hield vol en deed mijn best. Buiten was het vijfendertig graden en binnen was het ook benauwd. Ik liep een beetje te keutelen. Ik had het gevoel of ik mezelf voor de voeten liep. Toch deed ik mijn best en probeerde zo weinig mogelijk over te slaan. De vitrines met de medailles natuurlijk wel. Ook de opengeslagen handgeschreven middeleeuwse missalen met de kleurige miniaturen waar ik met Belcampo een minuut of wat aandacht aan had besteed, liet ik voor wat ze waren. De mevrouw in de portiersloge had bezoek van een grijze dove man en die conserveerden erg luid. Het gesprek werd gelardeerd met het gebler van een kind, kortom, ik werd er niet rustiger door. Volhouden. Naar boven, waar in het trappenhuis naakte slavinnen à la Alma Tadema bij opbod werden verkocht. Daar had Belcampo, zittend op de bovenste tree, ten minste tien minuten doorgebracht. Ik deed het met een verveelde blik af. Ik had het hier wel gezien.

Wat een verlies.

Naar beneden. Had ik dat achterzaaltje al gedaan? Ja, loog ik mezelf voor. Ik verlangde naar veel koud bier. Je kunt in zo'n museum nu eenmaal niet alles zien. Daar had ik toch gelijk aan? Belcampo of geen Belcampo.

‘Smeedijzer met venijnige, roestige krullen’ (foto: Johan Ghijsels)

De dove man riep me iets na toen ik de deur uitging.

Ik dacht aan een middag in het Rijksmuseum waar ik met Belcampo rondliep. Er kwam een meneer op ons af die ons ongevraagd uitleg gaf over een schilderij. Daar klopte niets van. Dat had ik zelfs in de gaten. Belcampo sprak hem niet tegen. Het enige wat hij zei: ‘Zo kun je het ook bekijken.’

‘Zo kun je het ook bekijken? Zo móét je het bekijken,’ zei die meneer. Belcampo herhaalde wat hij had gezegd, waarop de meneer zich tot zijn vrouw wendde: ‘Dit heeft geen zin, die man is doof.’ Waarop Belcampo hem olijk toevoegde: ‘Maar gelukkig ben ik níét blind.’

Jaren voor zijn begrafenis stond in de marmeren gang in zijn huis aan het Schuitendiep in Groningen een degelijk grafhek. Het familiegraf in Rijssen moest het er jaren zonder doen. Hij had het ergens op het platteland gevonden. Het stond bij de kapstok. Smeedijzer met venijnige, roestige krullen. Iedereen deed zich er zeer aan. De dood laat niet met zich spotten. Ik hoorde dat het nu om hem heen staat in Rijssen waar hij op het oude kerkhof ligt begraven. Ik heb het niet gezien, want ik ben er sinds zijn begrafenis niet meer geweest.

Zoals ik vertelde, heb ik heel wat met hem afgewandeld en bij zijn begrafenis was het eigenlijk niet anders. Van de trein naar het uitvaartcentrum helemaal aan de andere kant, aan de buitenkant van het dorp. Een flinke tippel. Toen na de plechtigheid de begrafenisstoet achterna gelopen. Belcampo op een boerenkar naar Rijssens gebruik. Honderden mensen. Ik heb een gedicht opgezegd van Du Perron:

Mirliton

Mijn vriend, als weldra de ouderdom
ons onherstelbaar heeft verzuurd,
als onze leden, goor en krom,
en enkel nog door jicht bestuurd,
verraden: ‘'t Is gans uitgevuurd’,
zullen wij dan met stille trom
verdwijnen, langs een achterbuurt,
mijn vriend?

Dit wacht de fraaiste bruidegom:
de hardste munt raakt afgeschuurd,
en dit karkas door ons gehuurd,
kruipt uit zijn vel en keert niet om -
't Is wèl! Blijf tot uw laatste grom
mijn vriend.

Een hele sjouw naar de begraafplaats. De verbaasde Rijssenaren. Die mensen blinken er niet uit door spontaniteit. Niet voor niets speelt ‘Het grote gebeuren’ daar. Ze keken van achter de gordijnen. Ze bleven nieuwsgierig kijken naar zoveel volk uit de stad dat achter een vreemdeling aanliep. Een vreemdeling uit hun eigen gelederen. Sommigen sloten zich bij de stoet aan. Belcampo hield van Rijssen. Hij bracht er een gelukkige jeugd door. Hij kon een wereldburger spelen, hij bleef ergens een Rijssenaar. Hij sprak goed Rijssens plat. Zijn broer Karel Schönfeld Wichers stelde een Rijssens woordenboek samen. Belcampo liet vaak mensen in het Rijssens in zijn werk optreden.

Twente is een rooms land. Hij zat midden tussen de gereformeerden. Zijn vader notabel. Notaris. Ik heb met hem zijn ouderlijk huis bezocht. Er woonde een jong

stel. Beneden een winkel? Ze hadden een grote tuin. Zijn vader maakte er allerlei speeldingen voor zijn beide zonen in. De vader hield van zijn jongens. Nooit hoorde ik Belcampo over zijn moeder. Boven de ingang van de grote kerk in Rijssen staat: ‘Laten wij onze onderlinge bijeenkomsten niet nalaten.’ Hoe kwam dat ventje Herman zo hoog daarboven om tot spot der gelovigen en tot grote lol van de aanstichter de tekst te veranderen in ‘zonderlinge’?

Van de begraafplaats voor koffie en broodjes helemaal terug naar het uitvaartcentrum en daarna naar de trein. Eerst nog even in het plaatselijke café. Met een paar vrienden. De officiëlen zaten ergens in een hotel te eten. Een beetje een morsig kroegje waar ik zo dol op ben. Waar Belcampo zo van hield. Als het maar eenvoudig was en veel. Nou, dat was daar zeker het geval. Na die begrafeniszenuwen nam ik maar een stevige kopstoot. Bier en calvados. ‘Hebben wij calvados?’ vroeg de oude kastelein aan zijn zoon, die ook de slijterij beheerde. Dat had hij wel. Calvados in een colaglas. Wie doet je wat? Ik denk dat het een uur of vier, half vijf was. Daar had Belcampo bij moeten zijn. Hij was geen drinker, maar voor wat overdaad voor weinig geld ging hij niet opzij. Weldra werden we gesignaleerd en kwam zo zoetjes aan het hele spul

van het hotel naar de kroeg. Een en al kwebbelende gezelligheid. Gehaktballen. Twentse metworst? Gereformeerd? Zuinig zijn ze daar nu ook weer niet. Gastvrijheid is een eeuwenoude Twentse eigenschap. Het scheelde niet veel of er werd nog gedanst ook.

‘Laten wij onze (z)onderlinge bijeenkomsten niet nalaten.’ (foto: Johan Ghijsels)

Een spreker vertelde bij zijn doodskist over zijn rol in de oorlog. Daar hoorde je hem nooit over. Hij was niet bij het verzet. Hij kroop tegen een regenpijp op en ontvreemdde kunstwerken uit verzegelde joodse woningen, waarvan de bewoners waren ondergedoken. Daar konden die mensen weer een tijd van eten of de een of andere oorlogswoekeraar van betalen. Wel vertelde hij me een keer dat hij voor de oorlog, toen het voor de joden in Duitsland niet meer uit te houden was, als *Wanderbursche* in opdracht van een joodse vluchtelingfamilie in Amsterdam rijksmarken in Berlijn ging ophalen. Een enorme som in zijn rugzak van hooiberg tot schuur, tot onderkomen voor daklozen. Daarmee konden ze, als alles goedging, naar Amerika.

Belcampo: ‘Ik was veilig met het geld door Duitsland gekomen. In de verte de Nederlandse huizen, aan de grens bij Winterswijk. Een Nederlandse kerktoren. Om langs zo'n toren te kunnen lopen. Een Nederlandse bakkerswinkel binnen te stappen voor een paar verse vloerkadetjes. Dat leek mij het allergrootste geschenk op aarde. Maar eerst moest ik de Duitse grenswacht nog passeren. In mijn rugzak de Duitse marken die ik aan het Gesamtkapital des Deutschen Reiches entzog. Levenslang? Doodstraf? We wisten al van de concentratiekampen. De Duitser groet met een opgewekt ‘Heil Hitler’. En wenst ‘Gute Wanderschaft.’ De blonde Naturbursche mag doorgaan. Ik mag van geen opluchting blijk geven. Ik moet geheel ontspannen, niet te langzaam, niet te vlug, naar de vaderlandse grens lopen. Na tien meter roept hij of ik misschien terug wil komen. Lieve deugd, ik ben erbij. Of ik misschien een vuurtje voor hem heb? ‘Leider nicht. Nichtraucher. Frische Luft und kaltes Wasser sind gesund.’ ‘Schade. Alles Gute. Grüss mir Holland.’

Hij kreeg zijn procenten, maar vertrouwde me toe dat hij het toch geen tweede keer meer had gedaan.

Een tweede stukje Rijssens plat uit zijn *De filosofie van het Belcampisme*:

> Ik zeg oe, Gatjan, alns is faatlek waatr. Ouwera ‘woej’ ook hengoat, ie komt aaltied vuur waatr. Bouwn oe is waatr, woer zol aans n rèègn vandan komm. En dat blaauwe doar in de heugte, dat is ging log. Log doar kuj duurhen kiekn, dat mut ook waatr wèèn. En wonne kaante o'j ook opraaist, altied heb ie waatr. 't Kan wieter vot wèèn of kotter bie, ie komt aait op ne stee woer 't is: ho! waatr! En

> greeuwt ees in n groond. A-j mèèr deepe genog komt kriej'waatr. De heele wèèld drif op waatr krek as een stukke holt.

Hij krijgt in Rijssen geen plein. Geen park, geen straat of steeg zullen die gereformeerden hun kind schenken. Trouwens, hij was nooit tevreden geweest met een Belcampo-straat. Ik weet dat zeker omdat ik hem een keer betrapte bij het koesteren van een zoete vorm van megalomanie waaraan elke sterveling zich, in welke vorm dan ook, wel eens verwarmt. Hij wilde een Belcampo-boulevard. Minstens een laan, maar nooit een straat of steeg. Ook een Belcampo-park mocht, maar natuurlijk niet in Rijssen waar immers vrijende paartjes worden doodgeschoten.

Denk niet dat hij een zwerver was. Hij was onburgerlijk, maar kon zich op een beschouwende manier aanpassen. Zijn voorkeur voor mensen werd niet bepaald door snobisme. Nooit door rang of stand. Afkomst, kleur of gedrag. Eerlijkheid en hartelijkheid, daar had hij een zwak voor. Ik liep een keer met hem door Groningen en hij nam zonder aarzelen een paar zwervende jongelui mee naar huis. Gaf ze een bord eten en een bed en liep de volgende dag met ze op weg naar een gunstige liftplek.

De plaats die Belcampo in onze literatuur inneemt, kan ik niet bepalen. Ik ben geen letterkundige. Ik ben maar een eenvoudige schrijver. Ik lees hem vaak. Uit heimwee naar zijn aanwezigheid. Maar ook omdat hij zo prachtig formuleerde en me steeds opnieuw verbaasd doet staan van de oorspronkelijkheid van zijn schrijven.

> Eens droomde hij, dat hij een moeilijke letter was, die een heel klein meisje telkens maar weer op haar lei trachtte te schrijven. Nu de benen uitgerekt, dan de benen half, dan te wijd uit elkaar zodat hij haast scheurde, dan het hoofd plat of scheef er aan, dan zijn borstkas ingedrukt, dan uitgewist met spuug of een kras door hem heen. Het meisje had een heel ernstig gezichtje daarbij en Wurm kon haar niets toeschreeuwen van al zijn pijn omdat hij maar in twee dimensies was.

Belcampo
Gemengd bericht

Belcampo heeft ooit één verhaal gepubliceerd in de taal van de plaats waar hij is opgegroeid, het Rijssens. Dat gebeurde voor het eerst in 1957 in het tijdschrift De Mars onder de titel 'Gemengd bericht'. Later kwam het terecht in de bundel *Tussen hemel en afgrond* (1959). De schrijver zelf merkte hierover in *De eerste Nederlandse tiftie* (1983) op: 'Deze schets, die voor een Saksisch publiek altijd een succesnummer is was een tussendoortje. Conceptie, compositie en realisering vielen binnen één etmaal. Ik was in Zwolle gelogeerd bij de hoofdredacteur van *De Mars*, het officiële culturele orgaan van Overijssel (nu ter ziele). Bij het weggaan vroeg hij: "Heb jij nog niet eens iets voor mijn blad?" Ik gaf een ontwijkend antwoord want wat moet je daar anders op zeggen, sprong op mijn fiets en reed rustig richting Groningen. En onderweg, ergens in Zuid-West Drente zag ik zowaar het bord met *Levensgevaarlijk kruispunt* op een plaats waar, tenminste op dat moment, niets van verkeer was te bespeuren. Al fietsende dacht ik daar over na en toen ik thuiskwam schreef ik het verhaal, rats-boem, achter elkaar op. Het is het bewijs dat er nog steeds een druppel onversneden Saksisch bloed in mijn aderen circuleert.'

Opvallend is de spelling waarin het Rijssense deel van 'Gemengd bericht' werd geschreven. Het is zonneklaar dat Belcampo hiervoor te rade is gegaan bij zijn broer, de streektaalschrijver mr. K.D. Schönfeld-Wichers, in Overijssel vooral bekend als samensteller van de woordenboeken *Nederlands-Twents* en *Twents-Nederlands.* Diens eigenzinnige, maar niettemin goed doordachte en consequent doorgevoerde spelling, wordt in het algemeen echter als moeilijk leesbaar ervaren.

Voor een recente publicatie in het Twentse 'blad in t plat' De Nieje Tied (nummer 3, februari 1995) werd Belcampo's verhaal dan ook omgezet in de veel toegankelijker 'Standaard schriefwieze'. In die versie volgt het hierna met, voor hen die het Twents niet beheersen, een vertaling in het Nederlands.

[Goaitsen van der Vliet]

Naar aanleiding van het verkeersongeluk op het kruispunt van de Rijksstraatweg met de provinciale weg van Geestelo naar Hammelink waarbij de tweeënzestigjarige Gerrit Jan Boltkamp bij het maken van een fietstochtje om het leven is gekomen, had onze plaatselijke correspondent in verband met de Actie voor Veilig Verkeer een onderhoud met diens eenenzestigjarige tochtgenoot Arend Jan Klein Koppenink, die van het ongeval getuige is geweest. Het in zijn eenvoud zo treffende verhaal van de heer Klein Koppenink geven wij hier letterlijk weer.

Joa, Gartjan en ik wiej dachn: alleman hef teegnswoordig vakaansie, loa-re wiej ook nen keer. De beste joarn he'w wal ehad mear op de fietse könne wiej beidn nog bes verdan. Non, doar gunge wiej, n betjen stoete in de tasse en mooi weer. Dree dage wa'w van t hoes, n eerstn nach zo'w sloapn biej nen deenstkammeroad van um en n tweedn biej ene van miej.

Wiej jachn heanig an en kömn biej n rieksstroatweg. Doar harn ze n groot bord too ezat. *Levensgevaarlijk kruispunt* steun der op in t Hollaands.

Ik zegge teegn Gartjan: begriep iej dat? Nee, zeg e, loa'w s ofstapn.

Dat dee-re wiej.

Ik zegge: Wat zol doar non vuur leavnsgevoarliks biej wean. Baksteender, zeg ik, en grös an de kaantn, dat he'w biej oons veur t hoes ook. En doargenter hebt ze t met beton edoan. Kan wean dat dat niejerwetse spil zoo gevoarlik is, doar wusse wiej vroger niks van.

Kan wean, zeg Gartjan. Dee baksteender dee zeent wa good, dee zeent oet Riesn.

Ik zegge: an'n ze ook oet Riesn komt, doarumme köant ze ze nog wal lös jaagn. Loa'w s kiekn.

Wiej zatn de fietse an de kaante en probeern of der ook steender lös zatn.

Kö'j begriepn! t Hele spil zat nog nèt zoo vaste! Doar was niks gin verwrikn an.

Ik zegge: loa'w s noar n rieksstroatweg op an.

Wiej leupn der hen. Kearl, kearl, wat n autoos jachn doar!

Ik zegge: zal doar misschien groond oonder dee betonblukke vort espeuld wean?

Noargns n gat.

Doar mut toch wat wean met dat kruuspeunt, zeg Gartjan, aans harn ze doar dee bordn neet too ezat. Loa'w der s op staampn, zeg ik, dan kö'w misschien wal heurn of dat doar hol oonder is. Wiej wochn tot der nen keer wat minder autoos warn en doew gunge wiej der met oonze kloompe op of. Doew he'w stoan te staampn op al dee betonblokn. Dee kearls in dee autoos toetn en angoan, mear wiej deern der niks op oet, wiej woln t weetn. Nen keer jachn miej der ene zoo kort langs de hoed dat t buis der miej van bungeln.

Ja, Gartjan en ik, wij dachten: iedereen heeft vakantie tegenwoordig, laten wij ook 's een keer gaan. De beste jaren hebben we wel gehad, maar op de fiets komen we allebei nog goed vooruit. Nou, daar gingen we, een beetje brood in de tas en mooi weer. Drie dagen wilden we wegblijven, de eerste nacht zouden we slapen bij een dienstmakker van hem en de tweede bij een van mij.

Wij deden het kalm aan en kwamen bij de rijksstraatweg. Daar hadden ze een groot bord bij gezet. *Levensgevaarlijk kruispunt* stond er op in het Hollands.

Ik zeg tegen Gartjan: Begrijp jij dat? Nee, zegt ie, laten we 's afstappen.

Dat deden we.

Ik zeg: Wat zou daar nou voor levensgevaarlijks aan zijn. Bakstenen, zeg ik, en gras aan weerskanten, dat hebben we bij ons voor het huis ook. En daarginds hebben ze het met beton gedaan. Misschien is dat moderne spul wel zo gevaarlijk, daar wisten wij vroeger niks van.

Misschien wel, zegt Gartjan. Die bakstenen zijn wel goed, die komen uit Rijssen.

Ik zeg: ook al komen ze uit Rijssen, daarom kunnen ze nog wel los raken. Laten we 's gaan kijken.

We zetten de fiets aan de kant van de weg en probeerden of er ook stenen los zaten.

Geen sprake van! Ze zaten allemaal nog muurvast! Er was geen beweging in te krijgen.

Ik zeg: laten we 's bij de rijksstraatweg gaan kijken.

We liepen er heen. Tsjonge, tsjonge, wat een auto's jakkerden daar voorbij!

Ik zeg: zou daar misschien grond onder die betonblokken weggespoeld zijn?

Nergens een gat.

Er moet toch iets zijn met dat kruispunt, zegt Gartjan, anders hadden ze die borden daar niet neer gezet. Laten we er 's op stampen, zeg ik, dan kunnen we misschien wel horen of het daar hol onder is. Wij wachtten tot er een keer wat minder auto's waren en toen gingen we er met onze klompen op af. Toen hebben we staan stampen op al die betonblokken. Die lui in die auto's toeteren en te keer gaan, maar wij trokken ons er niks van aan, wij moesten het weten. Er reed er een zo dicht langs me heen dat mijn kiel er van wapperde.

Wiej konn niks gewoar wordn van holligheid.

Wee'j wat Gartjan, zeg ik, wiej munn der met t oor der teegnan goan lign, dan kö'w de holligheid better heurn. Dat dut oonzn dokter ook. At der dan nen autoo langs jach dan mut oe dat rappeln in n kop. Wie legnt oons dale um te heurn en t doern mear eavn doew jachn der ene kats oaver Gartjan hen en Gartjan dood. Den kearl kon der niks an doon, hee har um neet könn zeen, zear e. Met nen zeeknautoo hebt ze m op ehaald en noar t hoes hen ebrach.

Non hef Gartjan t leavn der wal biej in eschötn mear umsgeliek wee-r ik nog aait neet woer at dat gevoarlike van dat kruuspeunt non feilik in zit.

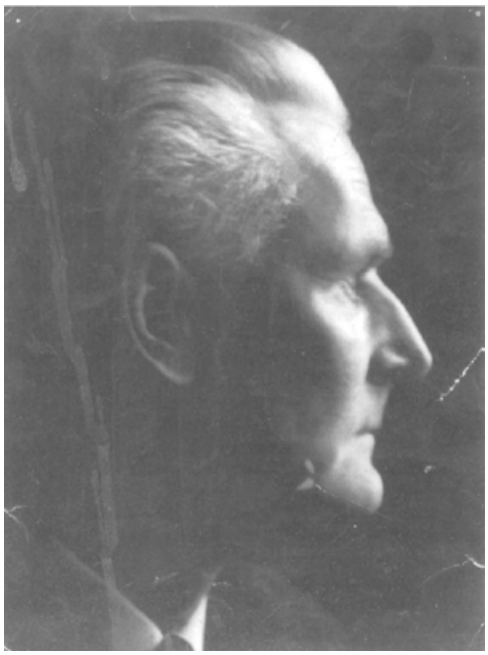
We konden niets van enige holheid bespeuren.

Weet je wat Gartjan, zeg ik, we moeten er met een oor tegenaan gaan liggen, dan kunnen we de holheid beter horen. Dat doet onze dokter ook. Als er dan een auto langs rijdt dan moet dat dreunen in je hoofd. We gingen liggen luisteren en het duurde maar even toen reed er een zo over Gartjan heen en Gartjan dood. Die man kon er niks aan doen, hij had hem niet kunnen zien, zei hij. Met een ziekenauto hebben ze hem opgehaald en naar huis gebracht.

Nu heeft Gartjan het leven er wel bij ingeschoten maar evengoed weet ik nog steeds niet waar dat gevaarlijke van dat kruispunt hem nu eigenlijk in zit.

Maartje Arian-Schönfeld Wichers
Als ik nou maar altijd zijn hand vast houd...
Herinneringen aan mijn vader

Er komt binnenkort een bloemlezing uit van het werk van mijn vader en ik zit aan mijn bureau de drukproeven te corrigeren. Wanneer ik opkijk van mijn werk zie ik de portretten van mijn ouders. Mijn vader en profil, een mooie, strenge, officiële foto uit 1962, die heeft gestaan in ieder huis waar ik sindsdien heb gewoond. En profil is een ideale aanwezigheid: hij is er wel, maar kijkt bescheiden een andere kant op. Daartegenover een portret van mijn moeder, ook van opzij, met verwachtingsvolle blik en zelfbewuste fiere houding, gezien door mijn vader, want hij heeft haar in 1938 zo getekend.



(foto: Edith Visser)

Deze twee mensen hebben de wereld geschapen en begrensd waarin ik het daglicht zag. Het was een bijzondere, intense, onconventionele wereld waarin ik terecht kwam. Mijn vader was al meester in de rechten, maar moest er niet aan denken met dat beroep verder zijn brood te moeten verdienen. Om zijn vader, die in Rijssen een geliefd notaris was, een plezier te doen had hij nog een aantal jaren notariaat gestudeerd. Daarvoor min of meer op de vlucht geslagen was hij portrettekenend door Europa gaan zwerven. Toen hij terug kwam, voelde hij zich meer tekenaar en schrijver dan iets anders, en had hij, in eigen beheer, *De Verhalen van Belcampo* uitgegeven.

Mijn moeder heeft hem in 1936 leren kennen toen hij bezig was zijn grote reis op schrift te stellen, *De Zwerftocht van Belcampo*, zijn tweede boek dat twee jaar later verscheen, eveneens in eigen beheer. Zij werkte in die tijd bij Metz & Co als chef van de reclame-afdeling. Het was de tijd waarin kunstenaars voor Metz stoffen en meubels ontwierpen; zij moest die ontwerpen, bijvoorbeeld van Bart van der Leck, mede beoordelen. Ze kleedde zich als garçonne - ik geloof tenminste dat mijn moeder

het zo noemde - heel streng en chic. Zij moest even niets van mannen hebben want het jaar daarvoor was haar vriend gestorven.

Zij woonde in de Vondelstraat, haar kamer was modern en met smaak ingericht, alles in wit en korenblauw. Toen zij open

deed voor de eerste ontmoeting met mijn vader - op voorspraak van een wederzijdse vriend - zag zij een plank zonder eind de trap op komen, waar tenslotte mijn vader onderaan zat. Hij had hem onderweg gevonden en zou hem straks wel weer meenemen. Zij moest steeds lachen om deze zwerver-intellectueel die zich niet stoorde aan enige conventie of wat er van hem verwacht werd en langzaam maar zeker wist hij haar te ontwapenen en zo te boeien dat zij tenslotte haar fantastische baan heeft opgezegd, gymschoenen kocht en met hem mee ging liften en zwerven en slapen in het hooi - verbijsterd uitgewuifd door haar collega's van Metz.

Keuzes maken

Najaar 1937, toen ze weer terug waren van een lange tocht door Scandinavië en ze elkaar voldoende op de proef hadden gesteld, zijn zij samen gaan wonen in een huisje aan de Achtergracht, in Amsterdam. Mijn vader had besloten dat hij nu medicijnen zou gaan studeren. Op een dag fietste hij langs de Amstel en kwam bij Ouderkerk mijn moeder tegen, lopend. Allebei huilden ze. Zij had die morgen een brief van Metz gekregen met de vraag of zij niet weer terug wilde komen, dat het toch zonde zou zijn als zij niets met haar talenten deed en zij liep daarmee te worstelen. Hij was, in zijn nieuwe hoedanigheid van student medicijnen, die dag voor het eerst op snijzaal geweest; hij kon dat gesnij in een dood lichaam moeilijk verwerken en vroeg zich af of hij daar wel mee door moest gaan. Ze hebben toen besloten, vertelde mijn moeder mij later, dat hij wel door zou gaan met studeren en dat zij niet meer ging werken. Dit besluit heeft van mijn moeder later een zware tol geëist, terwijl niemand, ook zijzelf niet, ooit heeft gesnapt wat er aan de hand was.

De goedkeuring van zijn vader

Mijn vader was op zijn vijfendertigste dus weer opnieuw college gaan lopen, dit keer medicijnen. Dokter worden, een nuttig en respectabel beroep, dat was wat hij toen eigenlijk wilde. Hij had dat nog in Rijssen met zijn vader kunnen bespreken. Die hield erg veel van hem en zou hem altijd helpen, maar er moest wel een serieus plan op tafel liggen, want hij liet niet met zich sollen. Voor mijn vaders zielerust was het, hoe volwassen hij ook was, toch belangrijk zijn vaders goedkeuring te hebben. Ook voor de financiering trouwens. Een paar maanden later had hij een indringende droom waarin zijn vader ernstig ziek was. Hij reisde onmiddellijk naar Rijssen: zijn vader was wel ziek, maar er was geen speciale reden om ongerust te zijn. De volgende dag stierf hij, met zijn zoon bij zich.

De dood van zijn vader heeft mijn vader diep geraakt. Hij voelde zich ‘het paradijs uit geschopt’ en genoodzaakt eindelijk eens ernst met het leven te

maken. Hij is toen een serieuzer mens geworden, met toekomstplannen, verantwoordelijk nu ook voor mijn moeder. Dit schreef hij kort daarna in een brief aan zijn moeder.

De ouders van mijn vader waren gescheiden toen de beide zoons eenmaal het huis uit waren. Mijn grootmoeder was een ontwikkelde vrouw, ook zij had gewerkt tot zij trouwde. Zij speelde piano - haar zoons had zij pianoles gegeven - en kon mooi beeldend schrijven met een fijne zelfspot, zoals uit haar brieven blijkt. Hoewel zij niet gelukkig was in haar huwelijk, maar toegewijd haar plicht deed als moeder en als notarisvrouw, had zij de scheiding niet gewild en heeft zij nooit meer echt genoten van haar leven in vrijheid daarna. Zij heeft haar man maar twee jaar overleefd. Ook zij was gek op mijn vader, maar zij was vooral altijd bezorgd of er nog ooit iets serieus uit hem zou worden.

Altijd feest

Als ik de vrienden van mijn ouders uit die eerste tijd van hun huwelijk mag geloven was het bij hen één groot feest. Ze bleven verliefd op elkaar en hadden altijd lol. Zij zagen van alles de gekke kant en moesten overal om lachen. Mijn vader gaf vorm aan hun leven wat de belangrijke dingen betreft: waar zij woonden, wat zij deden, waar zij naar streefden, eigenlijk ook hoe zij over de dingen dachten.

Om haar creativiteit kwijt te kunnen maakte mijn moeder met niets, een paar mooie lappen, wat klimop in een fles en twee appeltjes op een tinnen bord het huis altijd mooi. Maar, wat veel belangrijker is, om ook deel te hebben aan het vorm geven herschiep zij in haar woorden alles wat hun overkwam. Zij kon ontzettend leuk vertellen, en zij had met mijn vader gemeen dat zij niets vanzelfsprekend vond op deze wereld, maar alles even bizar. Als zij in een goede bui was - dat wel - en zij deed verslag van een ritje in de tram of een gesprekje bij de groenteboer dan bléét je lachen. Zelfs als het ging om het bezoek van de belasting-inspecteur met een dwangbevel in zijn zak.

In deze sfeer werd ik geboren en mijn ouders beschouwden mij als een wonder. Mijn vader was zevenendertig, drie jaar ouder dan mijn moeder. Vlak voor mijn geboorte waren ze nog even getrouwd.

Ze woonden inmiddels aan de Amstel, aan het 's Gravelandse Veer, en een keer, toen ze uit het raam hingen te kijken, dreef er een grote mand in het water voorbij. Met de lange haak die vroeger langs de brugleuning zat om drenkelingen toe te steken heeft mijn vader die uit het water gevist: het was een wieg. Een paar weken later,

toen hij fraai bekleed was, lag ik erin. Maar omdat ik mijn kop steeds draaide naar waar het geluid vandaan kwam, naar waar gepraat werd, knipten ze aan de zijkant een stuk uit de bekleding zodat ik tussen de rotan spijltjes door naar de mensen kon kijken.

Kort na mijn geboorte gingen ze bij kennissen op bezoek om mij te vertonen. Het was een huis met een tuin en ze konden de verleiding niet weerstaan om mij, gewikkeld in een plaid, op de stoep te leggen en van achter een bosje te kijken wat er zou gebeuren. De vrouw deed open, zag de vondeling en deed onmiddellijk de deur weer dicht. Toen mijn ouders zich net begonnen op te winden van verontwaardiging ging de deur weer voorzichtig open, verschenen man en vrouw samen en keken bangig, maar toch nieuwsgierig naar hun stoep. Mijn ouders zijn toen maar gauw te voorschijn gekomen.

Een andere keer, toen zijn beste vriend, de keeper Arie Waayer, bij ons kwam om mij te bekijken, gooide mijn vader mij ineens naar hem toe met ‘vang!’. Toen ik wat groter was en kon zitten vervoerde hij mij in de rugzak waarmee hij heel Europa had doorkruist. Mijn kop stak er boven-

uit en het koordje werd dichtgeknoopt rond mijn nek. Foto's uit die tijd laten erg gelukkige mensen zien. Mijn vader haalde zijn kandidaats medicijnen en had lovende kritieken gekregen over *De zwerftocht van Belcampo*, inmiddels uitgegeven door de uitgeverij Kosmos en in de boekhandel te krijgen.

Het geluk beschermen

De oorlog brak uit. Mijn moeder beschouwde het als haar taak ons geluk vast te houden, te beschermen. En zij kon dat. Wij woonden midden in Amsterdam en zij hield de oorlog buiten de deur. Wij verhuisden naar een groter huis want mijn broertje Jaap werd geboren. Dat was het huis in de Spinozastraat waar later ‘De dingen de baas' zou spelen, het enige verhaal waar wij als gezin herkenbaar in voorkomen. Aan de oorlogstijd, ik durf het haast niet te schrijven, heb ik geen nare herinneringen. Ik herinner me een grote huiskamer waar de zon volop scheen, waar het daardoor warm was en waar altijd mensen waren. Een veilig nest. Buiten kon je van alles gebeuren, dat was normaal. Je moest nooit te lang buiten blijven spelen en alleen vlak voor de deur. Vaag herinner ik mij wel spanning, als iemand ergens verslag van deed, maar in mijn gevoel liep alles toch altijd goed af. Ik denk niet aan de kou die we leden, alleen maar aan hoe gezellig we vlak om het kleine noodkacheltje kropen dat bovenop de kachel stond. Ik herinner ik me ook niet dat we honger hadden of te weinig te eten, maar juist de heerlijke geur van gebakken uien of bloembollen, of eigengebakken brood, dat we een enkele keer hadden. Klagen was absoluut taboe. Of je deed er wat aan, als dat mogelijk was, of je zeurde er niet over. Het was vooral mijn vader die er zo over dacht. Als ik achterop mocht zitten, op de fiets zonder banden, dan luisterden we er naar hoe het hortte en stootte als ik probeerde lang aanhoudend ‘aaaaaaaa’ te zeggen. Hoe hobbeliger de straat, hoe mooier dat klonk. En dan de ziekte van mijn vader. Eind 1943 had hij plotseling een gezwel in de maagstreek dat steeds groter werd, de organen in de buurt verdrong en verschrikkelijke pijnen veroorzaakte. Maanden gingen voorbij zonder dat iemand wist wat het kon zijn, en het groeide maar door. Hij moest volkomen plat op zijn rug liggen, met op zijn buik een gummizak met ijs dat mijn moeder in staven liet komen en voor hem in stukken hakte.

In het voorjaar van 1944 ontdekten ze wat het was: ‘aktinomikoze’. Het kon genezen met ‘sibasol’, woorden die voor mij net zo vertrouwd klonken als ‘Alladin en de veertig rovers’. ‘Sibasol’ moest uit Zwitserland komen en was voor ons onbetaalbaar, maar zijn vriend Arie Waayer werd de reddende engel. In het najaar 1944 was hij weer gezond. Van de spanning en de wanhoop die door dit alles in ons huis geheerst moeten hebben herinner ik me weer helemaal niets. Wel hoe gezellig het was dat mijn vader altijd in bed lag en tijd had om spelletjes met mij te doen. Vaak deden we het Bloemenspel, op allerlei zelfverzonnen manieren, waarbij hij mij ook al de botanische namen leerde en dan heel trots op mij was. Ook puzzelden we en als het op het laatst te gemakkelijk ging omdat we die puzzel wel konden dromen deden we hem blind. Verder zag ik hem altijd liggen lezen en leek hij steeds een goed humeur te hebben. Ik herinner me het beter worden van mijn vader niet als iets speciaals, maar wel een diep gevoel dat ik mijn hele leven heb gehouden: ‘Als mijn

vader ooit dood gaat, ga ik ook dood, dan kan ik ook niet meer verder leven'. Later heb ik gehoord dat we enige tijd onderduikers in huis gehad hebben en dat een timmerman drie schuilplaatsen in ons huis had gemaakt.

De eerste jaren na de oorlog zijn in mijn herinnering stabiele jaren. Mijn broertje Balthazar wordt geboren. Mijn vader gaat naar de universiteit, hele dagen, en ik ga naar de Openluchtschool. Thuis is er mijn moeder, die ik bewonder, die thee inschenkt en die vraagt hoe het op school was. Zij stond klaar om mij tegenover de hele wereld in bescherming te nemen als dat nodig zou zijn. Maar bij mijn vader voelde ik mij nogveiliger want die kon mij ook nog beschermen tegen mijn soms al te temperamentvolle moeder.

Mijn vader zette samen met mij een postzegelverzameling op, in blauwe schoolschriftjes. Dat gebeurde boven, in zijn 'schrijfhokje'. Dat was een klein kamertje op zolder waar een kaart hing van Europa waarop al zijn reizen waren aangegeven, en verder overal boeken, tot in iedere hoek. Daar studeerde hij en schreef hij zijn verhalen. Het rook er zoet naar de gedroogde appeltjes die er op de grond lagen uitgespreid. In alle rust bekeken we de postzegels door een vergrootglas

en ondertussen vertelde hij wat voor personage of historisch feit er afgebeeld stond, zocht in de atlas het land op en vertelde welke taal ze daar spraken. Op de waarde en op de wel of niet aanwezige tandjes letten we helemaal niet.

Rijssen

Mijn grootvader had even buiten Rijssen een groot stuk grond, bos en heide, waar hij graag wandelde en waar hij een houten hutje had laten neerzetten, om te verpozen. Toen hij stierf en het ouderlijk huis definitief werd opgedoekt, hebben mijn oom Karel en mijn vader daar ieder een klein huisje bij laten zetten. Mijn oom heeft daar zijn leven lang gewoond. Voor ons was het een zomerhuisje, waar we jarenlang van mei tot september heen zijn gegaan. De inspecteur van onderwijs gaf ons toestemming, op voorwaarde dat mijn ouders met ons het schoolprogramma afmaakten. In de schaduw van dennen en jeneverbessen zat ik dan huiswerk te maken.

Als mijn vader er was, gingen we ‘strikken’ zoeken en weghalen - er werd veel gestroopt. Een spannend werkje want je kon altijd stuiten op een strik met een konijn er in. Dat werd dan bevrijd natuurlijk. Soms bleef zo'n diertje eerst nog even roerloos zitten, verstijfd van angst, voordat hij de vrijheid in durfde te huppen. Ik ben zelf ook wel eens in een strik gelopen en genoot dan van de woede van mijn vader op die ‘smerige stroper’. Ook lagen we vaak op de loer bij een klein kolkje, een wel, op het terrein, doodstil, om de vogels te bekijken die daar kwamen drinken. Soms zagen we een ree.

Mijn vader had altijd een loepje in zijn zak dat werd uitgeklapt bij ieder onooglijk bloemetje of torretje dat hij nog niet kende. Hij was een groot liefhebber van de boeken van Jac P. Thysse en probeerde ons die liefde en dat geduld bij te brengen. En het besef dat ieder stukje grond zo groot als je voet voor een ander wezen een hele wereld is en dat daar eindeloos veel in te ontdekken valt.

In een ander, nog kleiner huisje, verderop in het bos, zat mijn vader vaak te studeren en misschien ook verhalen te schrijven. De naam Rijssen was voor ons ongeveer synoniem met geluk. Toen mijn moeder later heel erg ziek was, voor zij stierf, verwijlde zij het liefst met haar geest in Rijssen, zoals het was in die eerste jaren na de oorlog; dan was de pijn dragelijk. In 1946 was de bundel *De Nieuwe verhalen van Belcampo* uitgekomen en in 1950 *Sprongen in de branding*, maar ik herinner mij niet voor mijn twaalfde ooit iets van dat schrijven gemerkt te hebben. Het waren eigenlijk meer anderen die het er over hadden dat ze zoveel plezier aan de verhalen van mijn vader beleefden. Toen ik er naar begon te vragen, kreeg ik van hem heel opgewekte verhalen over zijn schrijven te horen. ‘Het ligt er maar aan of je een inval krijgt die vraagt om uitgewerkt te worden. Als je die krijgt dan laat zo'n gedachte jou niet meer los. Als het nodig is kun je hem rustig een tijdje laten rijpen. En als je weet hoe je het zal aanpakken van begin tot eind, dan begin je en werk je er lekker aan tot het verhaal af is.’ Schrijven moest je voor je plezier doen. Je moest zorgen dat je niet met schrijven je brood hoefde te verdienen dan kwam het nooit onder druk te staan. Voor zover ik mij herinner, sprak hij nooit over wat hij aan het schrijven was voordat het af was. Over de techniek van het schrijven heb ik hem ook nooit horen praten.

Artsexamen

Tien jaar hadden we geleefd met: ‘Als papa dokter is’, dan zou dit en dan zou dat en dan zou er meer geld komen, eigenlijk het voornaamste dat ons ontbrak. Ineens was het zover. In april 1949, hij was toen zevenenveertig, slaagde hij voor zijn artsexamen. Mijn moeder en ik waren erbij. Degenen die gezakt waren, werden binnen geroepen. Voor het eerst zag ik mijn vader zenuwachtig, bedrukt met anderen pratend. Ik werd ineens zo bang. Bang dat het mis zou gaan en dat hij daar niet tegen zou kunnen. Toen werd de eerste geslaagde geroepen en was de spanning gebroken en sloeg om in vreugde. Wij mochten ook naar binnen. Hij koos voor de belofte en ik dacht: ‘al die andere mensen zweren bij God, waarom kan mijn vader dat nou niet ook doen, hij zal toch wel goed geslaagd zijn?’ Thuis was het groot feest, ik moest almaar vazen voor weer nieuwe bloemen zoeken als er iemand kwam: flessen, weckpotten, een emmer en nog hadden we niet genoeg.

Die zomer waren we met het hele gezin in Staphorst. Mijn vader nam daar voor een half jaar waar en wij

woonden bij de schilderes Stien Eelsing. Daar was ik als meisje van tien ineens getuige van een heftig, impulsief kunstenaarsbestaan, in haar grote boerderij midden in het dorp, waar de dag meestal eindigde in een algemene dronkenschap. Mijn moeder was zeer onder de indruk van de durf en de brutaliteit waarmee Stien het leven tegemoet trad en het naar haar hand wist te zetten, en zij kon de verleiding niet weerstaan min of meer mee te doen, tot mijn grote bezorgdheid. Mijn vader ging onverstoorbaar zijn gang temidden van dit kunstenaarsgebeuren en gaf mij af en toe een knipoog. Zo nu en dan nam hij mij mee als hij visites ging maken en dan bevond ik me ineens in de intimiteit van zo'n woonkamer, de ‘mooie kamer’ van een Staphorster boerderij. Daar was wit zand op de vloer gestrooid en maakten ze graag voor de dokter en zijn dochter het kabinet open om de weelde van het linnengoed te laten zien en te vertellen welk deel van de klederdracht voor welke gelegenheid bestemd was. Ik genoot mee van het grote vertrouwen dat de mensen in mijn vader hadden.

De dokter op de fiets

In de zomer van 1950 nam mijn vader waar voor een zieke vriend in Bathmen, een dorp vlak bij Deventer. De vriend stierf, maar daarvoor was besloten dat mijn vader de praktijk over zou nemen. In Amsterdam kreeg ik een ansichtkaart van een indrukwekkend oud huis, met bos en boomgaard eromheen: daar gingen we wonen.

Dit was toen het ideaal van mijn vader. Een kleine plattelandspraktijk, een groot oud huis, een ouderwetse spreekkamer met een apotheek, een omgeving die leek op het Rijssen van zijn jeugd en een stad op fietsafstand waar de kinderen naar de middelbare school konden gaan. En dat alles met ook nog voldoende tijd om te schrijven.

Mijn moeder was vol verwachting en enthousiast in de verhuiswagen gestapt. Het was mei 1951. Wij genoten van een totaal ander leven en waren verrukt van iedere nieuwe bloem en van de vruchten in de tuin. De perzikboom bezweek de eerste zomer aan zijn overvloed van vruchten: van stutten hadden we geen benul.

We kregen een hondje, een foxterriër. Dat hondje was het meest aan mijn vader gehecht. Wij hadden geen auto en mijn vader deed alle visites op de fiets. Als Terriman kon ontsnappen draafde hij een heel eind achter de fiets aan op zijn kleine pootjes, tot hij niet meer kon en mijn vader hem maar mee nam, de achterpootjes vlak achter elkaar op de stang en de voorpootjes parmantig op het stuur.

We kregen schattige haantjeskuikens van een boer, maar die werden hanen en gingen vechten, dus er moest iets mee gebeuren. Enkele werden geslacht en moesten worden opgegeten. Het verslag van dit gebeuren, wie er wel en niet aan tafel zaten en hoe mijn jongste broertje na afloop plechtig de lieve haantjes bedankte voor het heerlijke maal, heeft mijn vader aan Carmiggelt gestuurd, die er een Kronkel van heeft gemaakt.

In het kleinste kamertje boven, met een bedstee en een schuin raampje in het dak, schreef mijn vader. Een oude houten zandbak uit de tuin, die naar boven gesleept was, vormde, omgekeerd, een verhoging waardoor hij als hij op zijn stoel zat net uit het raampje kon kijken en zien wie er het erf op kwam. In de bedstee had hij

boekenplanken gemaakt. Hier werd hij nooit gestoord en heeft hij de bundel *Liefde's verbijstering* geschreven.

Van het voorlezen aan vrienden als er weer iets afwas, herinner ik me alleen de wat monotone stem van mijn vader en af en toe even gelach en vooral gepraat na afloop, want mijn kamer lag naast de huiskamer en ik werd verondersteld te slapen. Ik sliep meestal heerlijk in onder dit geroezemoes. Net als wanneer mijn vader 's avonds piano speelde.

Eén keer per jaar was er kermis en van alles te doen in het dorp. Ik ging er met mijn vader heen en hield zijn hand vast op straat, zoals ik altijd deed. En zoals ik mij voorgenomen had altijd ongemerkt te blijven doen. Ik was twaalf jaar. Er liep een fotograaf rond die van iedereen foto's maakte. Die hingen een dag later op grote vellen voor de winkelruit van de kruidenier, waar je ze kon bestellen. Van ons waren ook een paar foto's gemaakt en ineens dacht ik in paniek: als nu maar niet voor iedereen te zien is dat ik mijn vaders hand vasthoud, want dan zal hij het misschien ook zien en zeggen dat ik daar nu te groot voor ben. Het was gelukkig net niet te zien.

Maar toen we alle seizoenen twee keer hadden be-

leefd en het weer winter werd, kreeg mijn moeder vreselijk heimwee. Zij was er helemaal niet op bedacht en prees zichzelf juist zo gelukkig met het buitenleven, maar het verlangen naar Amsterdam overviel haar als een ziekte. Misschien was er meer aan de hand. Voor de vierde keer had zij ons huis ingericht. Wij gingen allemaal naar school, nu ook mijn jongste broertje. Mijn vader had zijn praktijk en zijn schrijven en we hadden de hele week een dienstmeisje, Riekie, die al bij de vorige dokter had gediend, die overal raad op wist en erg aardig was. Het huishouden en de praktijk liepen op rolletjes en mijn moeder had eigenlijk geen duidelijke taak meer.

In het begin vertelde mijn vader aan tafel over zijn belevenissen in de praktijk interessante, spannende en bizarre verhalen. Als we bezoek hadden, hoorde hij die, gebracht door mijn moeder, als ware cabaretnummers terug. Hoewel hij er vreselijk om moest lachen moest hij haar toch vragen dit niet meer te doen: het kon absoluut niet tegenover de patiënten. Toen mijn moeder het ondanks dat niet kon laten, vertelde mijn vader eenvoudig niets meer uit de praktijk.

Dat onze financiële toestand niet verbeterde, kwam omdat mijn vader zelf zijn tarieven vaststelde en die veel te laag hield. Hij vond dat je de mensen niet zoveel kon vragen. Mijn moeder zag haar verwachtingen van ‘als papa dokter wordt’ op dit punt helemaal niet uitkomen. Zij werd chronisch treurig en boos en voor het eerst hoorde ik ruzie als ik 's avonds in bed lag. Ik hoorde alleen de stem van mijn moeder. Mijn vader was als de dood voor ruzie. Hij had dat in zijn eigen ouderlijk huis te vaak meegemaakt en er erg onder geleden.

Het werd ons duidelijk dat er iets moest gebeuren en dat we misschien wel weer uit Bathmen weg moesten. Voor mijn vader was dat een diepe teleurstelling. Maar hij is nooit voor een gat te vangen geweest. Misschien lag het geluk in Groningen waar hij ging solliciteren en in augustus 1953 als studentenarts werd aangesteld.

Het huis aan het schuitendiep

Groningen, een mooie oude stad met veel water - we stelden ons voor dat die Amsterdam wel kon vervangen. We kwamen te wonen in het grote oude herenhuis aan het Schuitendiep waar mijn vader zijn hele verdere leven is blijven wonen. In mijn herinnering was hij in Groningen in de eerste plaats schrijver en daarna pas arts. *Liefde's verbijstering* was uitgekomen en wij waren langzamerhand blasé geworden van de goede recensies. Veel mensen in Groningen bleken hem al als schrijver te kennen. De leraar Nederlands op mijn nieuwe school kende zijn werk. In Bathmen was ik het dochtertje van de dokter en in Groningen werd ik de dochter van de schrijver. Dat vond ik wel prettig want ik was erg trots op hem. In Bathmen was hem eens gevraagd een lezing te houden. Hij nam dat toen aan om zich te dwingen ‘duidelijk en in het openbaar te durven spreken’. Ik vond dat heel gek: hij durfde toch alles? Nu, in Groningen, werd hij geregeld voor zoiets gevraagd en gaf lezingen overal in het land.

Als hij nu een nieuw verhaal voorlas, mocht ik erbij zijn. De ingehouden pret die hij had bij het voorlezen: hij wist al wat er komen zou. Ik herinner me als een feest het voorlezen van ‘Avontuur in Amsterdam’, uit de bundel *Tussen Hemel en Afgrond.* Ik was helemaal verbluft, zo goed vond ik het. Mijn moeder ook. Stralend was zij dan. Mijn vader glunderde. Later had ik wel eens op stilistische punten kritiek, waar hij wel

naar luisterde. Tot een oude vriend van mijn vader tegen mij zei: ‘Zeg, je gaat toch niet het hele eigen taalgebruik van Herman weg corrigeren?’

In die tijd schreef hij in zijn dokters-spreekkamer, een kamer helemaal achter in het huis, aan twee kanten uitkijkend op de tuin. Ik heb de herinnering aan een fijne middelbare schooltijd. Mijn moeder leek weer vrolijk, we gingen naar de bioscoop en naar concerten en hoefden niet meer, zoals in Bathmen, de laatste bus te halen, die om half tien uit Deventer vertrok. Mijn moeder was waarschijnlijk te spontaan, en hield zich te weinig aan de heersende codes om door de Groningse universitaire elite geaccepteerd te worden. Ze hadden daar een paar vrienden waaronder W.F. Hermans en zijn vrouw. Ik heb Hermans altijd een heel aardige charmante, geestige man gevonden, die uitbundig en heel aanstekelijk kon lachen. Een keer werd er op sinterklaasavond hard gebeld: er stond een pak voor de deur. We maakten het open en vonden een wit emaillen pispot met op de bodem een foto van het gezicht van Hermans die je streng aankeek. Eronder zat een gedichtenbundeltje verstopt. Hij kon beter met mijn moeder opschieten, mijn vader was hem veel te positief ingesteld: overal altijd het beste van maken. Hij vond dat mijn vader de dingen veel te naief zag en moest daar dan hard om lachen.

Toen ik naar Amsterdam verhuisde om daar te gaan studeren leefde ik vanuit het veilige gevoel dat in Groningen een ouderlijk huis stond als een burcht. Anderhalf jaar later liepen de ruzies zo hoog op dat die onneembare burcht met een geweldige explosie uit elkaar knalde. Daarna hebben mijn ouders geen woord meer met elkaar gesproken. Wij kinderen hebben er nooit iets van kunnen begrijpen.

Emile Hensen
Bohémien, zwerver en gezeten burger
Herinneringen aan Belcampo

De laatste twintig jaar van zijn bestaan was Belcampo In Groningen een levende legende. Zoals gidsen op Amsterdamse rondvaartboten wanneer deze door de Herengracht varen de passagiers wijzen op het kantoor van meester Abram Moskowicz (‘one of the most famous lawyers of the Netherlands’), zo vestigden hun Groninger collega's in de jaren zeventig en tachtig de aandacht van de passagiers op het huis van Belcampo, de markante schrijver-studentenarts, wonend in een mooi, oud herenhuis aan het Schuitendiep.

Het was een huis met geschiedenis. De staatsman en historicus meester Guillaume Groen van Prinsterer had het de vorige eeuw geregeld bezocht. Zijn schoonvader, de Groninger burgemeester Van der Hoop, gebruikte het als stadshuis. Een neef van Groens grote politieke tegenstander Thorbecke had er de medische praktijk uitgeoefend en van deze medicus Thorbecke had Belcampo het huis overgenomen toen hij aan het begin van de jaren vijftig tot studentenarts werd benoemd.

De Groninger universiteit bevorderde in deze tijd op initiatief van haar invloedrijke secretaris, meester J.L.H. Cluysenaer, de benoeming van opvallende dubbeltalenten om zo haar culturele uitstraling te vergroten. De jurist en rechtshistoricus H.J. Scheltema (als dichter bekend onder de schuilnaam N.E.M. Pareau) dankte kort na de oorlog aan deze politiek zijn benoeming tot hoogleraar; de dichter, theoloog en Egyptoloog Th.A. van Baaren kreeg in 1952 een aanstelling tot hoogleraar vergelijkende godsdienstwetenschap en de fysisch geograaf W.F. Hermans, die sinds enkele jaren naam had als schrijver, werd in 1951 tot wetenschappelijk ambtenaar benoemd, ondanks de omstandigheid dat hij in een proces (dat hij won) verwikkeld was geweest wegens belediging van het katholiek volksdeel.

Met al deze opmerkelijke figuren verkeerde Belcampo op vriendschappelijke voet, maar slechts de vriendschap met Van Baaren hield stand. Met Scheltema werden de betrekkingen snel verbroken. Belcampo ergerde zich aan Scheltema's gewoonte om samen met de schilder George Martens in diens atelier aan het Kattendiep *the talk of the town* door te nemen. Eens had hij bij Scheltema zijn beurs laten liggen. Toen hij deze de volgende dag kwam ophalen, liet de hoogleraar Romeins recht de inhoud langs de trap omlaag kletteren. Voor Belcampo was dat het moment om de omgang met deze *practical joker* te beëindigen. Na hun breuk merkte Scheltema over de kandidaat-notaris en medicus Belcampo op: ‘Belcampo schrijft in één moeite door recepten en testamenten.’

De relaties met de weerbarstige Hermans eindigden eveneens in een debacle. Hermans liet openlijk merken dat hij Belcampo's boeken niet erg kon waarderen.

In de universitaire wereld kwam Belcampo alleen te staan. Niet alleen zijn buitennissigheid en brede belangstelling zullen daaraan hebben bijgedragen, maar ook zijn taakopvatting. Van zijn praktijk als studentenarts maakte hij maar weinig. Studenten consulteerden hem vooral om toch eens bij die merkwaardige man thuis geweest te zijn. De andere bewoners van de Groninger binnenstad kenden hem vooral als de excentrieke man met het karakteristieke hoofd die zijn hondje uitliet, in bioscopen en bij veilingen werd gesignaleerd en het in de jaren zeventig zo beroemde

café De Vlaamse Reus bezocht, een verzamelpunt voor de Groninger bohème, dat door Willem Frederik Hermans is vereeuwigd in zijn roman *Onder professoren.* De Vlaamse Reus was niet de eerste fameuze Groningse openbare gelegenheid die Belcampo frequenteerde. In de jaren twintig, toen hij conform de familietraditie tot notaris werd opgeleid, was hij een stamgast geweest van de beroemde Bodega Dik (Chez Dicque) en had hij daar met H.N. Werkman en andere leden van de kunstenaarsgroep De

Ploeg, met Hendrik de Vries en anderen mogen aanzitten aan de zogenaamde genieëntafel.

In De Vlaamse Reus leek Belcampo, die leefde van een karig pensioentje, aangevuld met AOW, schriel ‘een kniepstuver’, maar wie zijn vriendschap genoot, werd bij hem thuis royaal onthaald. Zelf dankte ik aan hem en aan zijn tweede vrouw, de schilderes en restauratrice Doite Schukken, een mooi appartement aan het Schuitendiep 39, waar ik in 1986 kwam te wonen. Al na een paar dagen kwam het echtpaar mij een welkomstgeschenk brengen. Het was Belcampo's boek *Verborgenheden*, gesigneerd en voorzien van een opdracht. Nu ik zelf ook aan het Schuitendiep woonde, kwam ik met grote regelmaat bij de Schönfeld Wichers op bezoek. Van de grote bibliotheek van de gastheer, en in het bijzonder van zijn grote collectie encyclopedieën en Baedekers, mocht ik vrijelijk gebruik maken. Evenals Scheltema placht hij te zeggen: ‘Hoe ouder een encyclopaedie, des te beter hij is.’ Een boek lenen was echter uitgesloten. Veel vertelde hij over een van zijn grote passies: het identificeren van onbekende schilderijen van bekende meesters en het opsporen van verkeerde toeschrijvingen. Bij andere gelegenheden kwam het gesprek op zijn voorouders, bijvoorbeeld over de adelijke tak van de Schönfelds, de Freiherren Von Schönfeld. Toen ik eens in het Rijksarchief Groningen iets over enkele achttiende-eeuwse Groninger medici had gevonden, van wie hij afstamde, sprak hij opgetogen: ‘Je hebt mij enkele voorouders teruggegeven!’ Trots was hij op zijn afstamming van de zeventiende-eeuwse Drentse predikant en historicus Johan Piccardt, wiens geschiedenis van Drente nu nog steeds wordt gelezen en geciteerd.

Dit alles betekent niet dat hij buiten de maatschappij stond. Het tegendeel was het geval. Hij was een trouw lezer van De Wereldwijzer, een uitgave van het Nederlands Genootschap voor Internationale Zaken, die samenvattingen bracht van belangrijke artikelen uit vooraanstaande buitenlandse kranten. Hevig verzette hij zich tegen de voorgenomen aanleg van het nieuwe Groninger museum in het water tegenover het station. Een museum in het water vond hij een schitterend idee, maar dan in een speciaal te graven vijver in het Stadspark. Pas na zijn dood bleek dat de ontwerper van het nieuwe museum, Alexandro Mendini, dit blijkens een interview in De Groene Amsterdammer eveneens wilde. Het plan werd evenwel getorpedeerd door de Groninger wethouder Ypke Gierema.

In de herfst van 1989 voelde Belcampo zijn einde naderen. Het leek of hij zich op de dood begon voor te bereiden (in de Randstad dachten velen dat hij al was gestorven). Zijn laatste boek, *Pandora's album*, stond op het punt te verschijnen. Het omslagontwerp stemde hem tot grote tevredenheid. Met de man die altijd interviews had geweigerd verschenen nu vraaggesprekken, onder andere in NRC Handelsblad en in het Nieuwsblad van het Noorden. En tot mijn verbazing en aangename verrassing gaf hij mij geheel ongevraagd enkele romans van zijn geliefde Balzac te leen: ‘Je mag ze permanent lenen en hoeft ze nooit terug te geven.’ De boodschap was duidelijk.

Geregeld werd ik bij hem en zijn vrouw te eten gevraagd. Toen in juni 1989 een boek van mijn hand uitkwam, kreeg ik de avond voor de presentatie een feestelijke maaltijd in hun tuin aangeboden. Nog nooit echter is een etentje met hem zo geanimeerd geweest als op de avond van 15 december 1989 in de grote achterkamer. De achtenzeventig-jarige was voortreffelijk geluimd. Toen hem bleek dat ik bij de kamerverkiezingen van dat jaar op de Partij van de Arbeid had gestemd, reageerde

de notariszoon uit Rijssen geschokt: ‘Maar dat is toch niets voor joú. Daar hoor jij helemaal niet thuis.’ Op een ander ogenblik tijdens de maaltijd kreeg ik goede raad. Wat hij jaren geleden al tegen Jean Paul Franssens had gezegd, kreeg ik nu te horen: ‘Je moet naar Amsterdam. Je moet lid worden van Arti. Daar hoor je thuis.’

Toen de avond ten einde liep, liet de gastheer mij uit. Ik had sterk het gevoel dat dit onze laatste ontmoeting was geweest.

Op Nieuwjaarsdag 1990 wilde ik een Nieuwjaarsvisite afleggen aan het Schuitendiep. Het kwam er niet van. De volgende dag, in de middag, hoorde ik dat Herman de vorige avond laat gestorven was. Het grote ijzeren grafhek dat hij al jaren in de lange gang van zijn huis klaar had staan kon in Rijssen de bestemming krijgen die zijn eigenaar het had toegedacht.

Gertjan van Schoonhoven
De in Groningen woonachtige schrijver Belcampo

De eerste keer dat ik Belcampo ontmoette, moest ik bij hem een ingezonden brief ophalen. Het was rond 1985, ik werkte als leerling-journalist bij De Groninger Gezinsbode en Belcampo was verontwaardigd. Achter zijn woning aan het Schuitendiep zou Holland Casino een marmeren gokpaleis bouwen. Groningen moest van het stadsbestuur mee in de vaart der volkeren; het massieve casino in een historisch, zij het verwaarloosd deel van de Groninger binnenstad was een ‘speerpunt’.

Belcampo was tegen, al was het maar omdat het casino met zijn marmeren poten in zijn achtertuin zou staan. De Groninger Gezinsbode was een veelgelezen en tamelijk invloedrijk huis-aan-huisblad. Onder zijn eigen naam H.P. Schönfeld Wichers richtte Belcampo, die zich in 1953 als studentenarts in Groningen had gevestigd, zich met zijn protest tot de burgers van de stad en de politiek.

Het moment dat hij me de getikte brief overhandigde, is me om de een of andere reden scherp bijgebleven. Het was halverwege de ochtend, de gordijnen waren dicht en Belcampo liep in een kamerjas die, net als de rest van de voorwerpen in het grote grachtenhuis, een begerenswaardige oude en intieme sfeer ademde.

Het was een huis met een hoofdletter, een huis om in te zwerven èn om je in te nestelen. Een hooiberg-achtig huis, waar heipalen uit de buurt dienen te blijven. Oud -op Belcampo na. De schrijver was toen al in de tachtig, maar hij hupste door het huis als een konijntje in zijn ren. Schrijvers krijgen soms iets ongenaakbaars als ze oud worden. Belcampo was van pluche. (Veel later hoorde ik van een Groningse dichter het misschien apocriefe verhaal dat Belcampo, mèt rugzak, eens vol verwachting - springerig, zo stel ik me voor - bij Willem Frederik Hermans in Parijs had aangebeld. Hermans was evenwel *not amused at all.* Jammer dat het tafereeltje niet vereeuwigd is.)

Krankzinnigengesticht

Een paar jaar later, in oktober 1989, was ik opnieuw in het huis aan het Schuitendiep, nu als kunstmedewerker van het Nieuwsblad van het Noorden. Van Belcampo's hand was net *Pandora's Album* verschenen, het eerste volwaardige boek van hem in zeven jaar. Toen we gingen zitten in de werkkamer aan de achterzijde zag ik dat de heipalen hadden gewonnen en hoe protserig marmer is.

Het is, bij mijn weten, het laatste interview geweest dat de zevenentachtig-jarige Belcampo heeft gegeven. Jammer genoeg is er geen opname van - de taperecorder kwam Belcampo's werkkamer niet in. De verslaggever moest het maar opschrijven. Aangezien Belcampo op dicteersnelheid sprak, kon dat makkelijk.

Des te moeilijker was het om met Belcampo over Herman Pieter Schönfeld Wichers te praten. Aan het slot van het gesprek probeerde ik het toch, met een doorzichtig handigheidje.

Stel, vroeg ik, verwijzend naar de heiligenlevens in *Pandora's Album*, dat iemand over tweeduizend jaar een legende over Belcampo wil schrijven, de auteur over wiens persoonlijke leven zo weinig bekend is. Wat voor tip zou u hem willen geven?

‘Hij zou de schrijver,’ klonk het op dicteersnelheid, ‘in een krankzinnigengesticht kunnen situeren. Dat pakt altijd. Alles is dan mogelijk, hij kan eindeloos op dat thema voortborduren. Dat hij de zusters allemaal gek maakt, bijvoorbeeld.’

Hoe dan?

Belcampo's ogen grijnsden ondeugend. Als hij van pluche was, dan sprong er nu een veer door de bekleding.

‘Tja, hoe maak je een vrouw gek. Daar is geen algemeen recept voor.’

In het antwoord lag de kern van zijn fantastische werk besloten. Waarom zou je je beperken tot de werkelijkheid als de geest je in staat stelt er een verhaal van te maken? Een verhaal dat, zoals hij zei, ‘pakt’?

Maar een krant is maar een krant. Dus vroeg ik het hem op de man af: Hoe heeft u het hier in Groningen eigenlijk altijd gevonden?

‘Dat is moeilijk... ik zou zeggen: de Groningers zijn, zoals overal, een mengsel van aardige en onaardige mensen.’ En na een korte stilte: ‘Daarmee heb ik de vraag, die eigenlijk niet gesteld zou mogen worden, op een handige manier ontweken, geloof ik.’

Onherkenbare foto

De afspraak was inderdaad geweest om over Belcampo's wèrk te praten. Dat Belcampo van plan was zich aan die afspraak te houden, bleek niet alleen tijdens het interview.

‘Ik heb mijn particuliere leven ook altijd buiten mijn literaire werk gehouden,’ had hij onder meer gezegd. ‘Het inzetten van de persoon van de schrijver heb ik altijd een goedkope reclamestunt gevonden.’

En ook: ‘Plaatst u maar een oude foto, het liefst een beetje een onherkenbare.’

Het bleek ook een paar dagen later, toen ik de print van het interview, dat hij voor publicatie wilde lezen, bij hem thuis kwam ophalen. Hij had er flink in zitten strepen. Onder meer de hele inleiding was verdwenen. Daarin was beschreven hoe Belcampo 's ochtends vaak door de Groningse binnenstad liep met zijn hondje aan de lijn - en dat het als stad-Groninger dan prettig was om in jezelf te mompelen: Hé, daar loopt Belcampo weer. ‘Licht gekromd, maar een beetje dansend en beneden het alpinopetje een priemende, olijke blik.’

Al die zinnen moesten weg: ‘U heeft zich niet aan onze afspraak gehouden.’ Ik kon zeuren wat ik wilde (‘Dat is toch heel onschuldig, meneer Schönfeld’), ik moest maar een andere inleiding verzinnen. Want tja, beloofd is beloofd, wreef hij me telkens in.

Hij hield er ook niet van als die ene halflege rondvaartboot van Groningen (‘Pronkjewail’) langs zijn huis voer - ‘En dáár woont de schrijver Belcampo’.

Daarna gingen we door de rest van de tekst. Hij had onder meer driftig gekrast in een zin met twee maal hetzelfde woord. Een lelijke herhaling, vond hij.

Mijn verdediging - ‘Ik vind zo'n herhaling soms juist sterk’ - kreeg een korte stilte als antwoord, waarna hij vermanend sprak: ‘De... herhaling... jongeman... is... een... literair... stijlmiddel... geen... journalistiek.’ Ook ‘De Groninger schrijver Belcampo...’ mocht niet. Dat moest zijn: ‘De in Groningen woonachtige schrijver Belcampo...’ Na een uur waren we het eens over de definitieve tekst. Pas toen dat loven en bieden achter de rug was, begon Belcampo over H.P. Schönfeld Wichers te praten.

Over zijn werk als studentenarts, over zijn vroegere verzet tegen het casino (‘Eigenlijk is onze tuin er een stuk veiliger door geworden’) en over zijn woede over de bouw van het museum in het Verbindingskanaal, een ingreep die hij beschouwde als een ontworteling van de hele stad Groningen.

Daarna, toen veel afstandelijkheid was verdwenen, liet hij me uit. ‘Tot ziens. We waren, geloof ik, wel een goed team.’ Hij lachte vriendelijk -net iets tè vriendelijk.

Net als bij de eerste ontmoeting, een paar jaar daarvoor, voelde ik me meer koerier dan verslaggever.

Koopman

Ruim twee maanden later was hij dood. Ik heb me uiteraard wel eens afgevraagd of hij dat voelde aankomen. Veel interviews heeft Belcampo nooit gegeven - ‘Ze vragen toch altijd naar hobby's en gezin’ - maar in wat achteraf de laatste maanden van zijn leven waren, stond hij er meerdere toe.

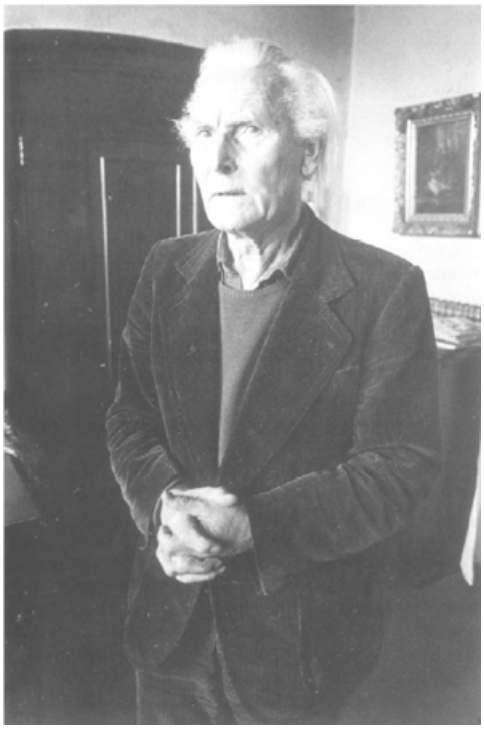
Toen ik hem vroeg naar de reden, antwoordde hij: ‘Ik voel mij als een koopman bij het scheiden van de markt. Dat is een gevoel, niet in woorden te vertalen.’ En waren de laatste woorden van *Pandora's Album* - ‘Ik heb gezegd’ - niet omineus? Het verhaal in kwestie, ‘Hemelse geschenken’, gaat bovendien over een acteur die van het sterven zijn beroep heeft gemaakt. ‘Zoals hij kon sterven, dat deed niemand hem na, zelfs niet in het echt.’

Toch geloof ik, dat het koopman-gevoel van Belcampo vooral sloeg op het feit dat de kans erg klein was dat er na *Pandora's Album* nòg eens een boek van zijn hand zou verschijnen. ‘Als een mens ouder wordt,’ zei hij in het interview, ‘gaat alles langzamer. Dat is de reden voor die zeven jaar tussen *De drie liefdes van tante Bertha* en *Pandora's Album.*’

Zijn loopbaan als schrijver zat er dus wel zo'n beetje op. En als je in 1923 je eerste verhaal hebt gepubliceerd, dan is dat meer dan een zestig jaar later inderdaad ‘een gevoel, niet in woorden te vertalen’.

Wel hield hij een slag om de arm. ‘Ik kan niet in de

toekomst kijken. Dus wanneer mij na deze bundel nog ideeën bespringen waarvan ik de overtuiging heb dat als ik er niets mee doe, niemand anders het zal doen, dan ga ik weer schrijven.' Maar het interview was toch vooral een terugblik - een terugblik van Belcampo op het schrijverschap van Belcampo en de filosofische opvattingen van Belcampo.



(foto: Chris van Houts)

'Ik heb het schrijven,' zei hij onder meer, 'nooit als een dagelijkse arbeid beschouwd. Ik ben geen Balzac, die vaste uren had waarop hij schreef. Zo'n dwang is het schrijven voor mij nooit geweest. Het was mij een plezier, het schrijven. Nog steeds, ja.'

Hij hield zich verre van zwaarwichtige analyses van de ontwikkeling van zijn schrijverschap. 'Ik kan niet zeggen dat het plezier anders is geworden met het klimmen der jaren. Ik weet het niet: als je een mens zou vragen of hij vandaag gelukkiger is dan hij gisteren was, dan zou die vraag hem waarschijnlijk in verlegenheid brengen.'

Ook over zijn terugkeer, in *Pandora's Album*, naar de vertrouwde vorm van het korte verhaal, weigerde hij gewichtig te doen. 'Ik geloof niet dat daar een diepere oorzaak voor aan te wijzen is. Een voetballer kan een typische backspeler zijn of een keeper. En ook dàt heeft geen diepere oorzaak. Je draagt, ook als schrijver, de kleren die je het beste passen. Ik heb naar de oorzaak van mijn oeuvre nooit gezocht.'

Het aardse leven

Wel wilde hij graag praten over zijn liefde voor het fantastische en de door het realisme gedomineerde Nederlandse literatuur. 'Misschien heeft het hier mee te maken: in het verleden zijn de Nederlanders in de schilderkunst een baanbrekend

volk geweest, in de zin dat zij in hun schilderijen de aandacht op het werkelijke, aardse leven richtten. Blijkbaar werkt dat nog eeuwen door. Het zou wel eens kunnen zijn, dat dat ook vandaag de dag nog de eigenschap van veel kunstenaars is.'

'En inderdaad, ook in de literatuur heeft het realisme de overhand. Terwijl ik pas geïnspireerd wordt als er iets fout gaat in de werkelijkheid. Ik zal nooit een roman schrijven over de Peelwerkers, de havenarbeiders in Rotterdam of over diplomatieke kringen.'

Natuurlijk, zei Belcampo, hield zijn voorkeur voor het fantastische genre verband met zijn opvatting dat 'de werkelijkheid' niet te kennen is. En er volgde een korte inleiding in het belcampisme.

'Ik ben agnosticus. En een agnosticus erkent dat hij nooit achter de bedoeling van het leven zal komen.

Ten opzichte van het bestaan staan wij mensen net zo als de dieren. Dat wil zeggen: we willen zo lang mogelijk in leven blijven. Dat is een oerwet van de natuur.'

'Een plant en een dier zijn een ding plus leven. En een dier is een plant plus beweging. En een mens is een dier plus hogere intelligentie. Maar die hogere intelligentie neemt niet weg dat de zwaartekracht vat op je heeft. Zelfs als je Rembrandt heet. Dat is het gewone, het ding-achtige in de mens.'

'Daar hoort ook nog bij dat wij ons niet bewust zijn van al onze functies. Wij denken onszelf te kennen, maar in "Hemelse geschenken" illustreer ik aan de hand van de bloedsomloop dat dat niet zo is. Erasmus wist niet dat hij bloedsomloop was, omdat de bloedsomloop toen nog niet was ontdekt.'

'Ik zie het leven als een toestand van bepaalde ingewikkelde organismen. U vraagt mij of ouder worden zorgt voor meer afstand tot het leven. Of ik meer zicht krijg op het leven zoals het werkelijk is. Wat bedoelt u daarmee? Ik weet niet wat die asbak hier voor mij werkelijk is.'

'Meer afstand? Ik zou het niet weten. Ik kan me voorstellen dat je gemakkelijk afstand kunt doen van je auto of je fiets. Maar van het leven? Al dat genot?'

Ontheiligen

Er genot, dan wel geluk in te zoeken - een ander doel heeft het leven niet, zei Belcampo. De enige morele opdracht die de mens daarbij heeft, is dat zijn zoektocht naar geluk 'niet ten koste gaat van het geluk van de ander'.

Dat Belcampo geen liefhebber van de leer van Calvijn was, en zeker niet van de Calvinistische praktijk, bleek ook in *Pandora's Album* weer. In het heiligenverhaal 'Sint Felix' beleed hij zijn liefde voor de zo menselijke - zeg maar: ding-achtige -Griekse goden. In het interview zei hij daarover: 'Het plezierige geloof in de Griekse godenwereld tegenover het belasten met schuldgevoelens van het christendom, dat is eigenlijk het thema van "Sint Felix".'

Vandaar ook zijn plezier in het schrijven van profane hagiografieën. Hij maakte van de heiligen weer mensen, hij ontheiligde ze.

'In die heiligenverhalen vind je de mogelijkheid om allerlei literaire effecten te bereiken, die de monniken onbenut hebben gelaten. Dat is wat mij bewogen heeft. De heiligen waren mensen. Doordat ze tot standaardheiligen verheven zijn, is het lezen van de bestaande hagiografieën vreselijk vervelend.'

Reiger met een geheim

Tijdens Belcampo's begrafenis in Rijssen, op 5 januari 1990, door de Rijssenaren achter de gordijnen gevolgd, werd afscheid genomen van een man die 'van het leven hield om het leven zelf, en van de mensen om de mensen zelf'. En kleinzoon Jasja Arian noemde zijn opa, die altijd de meest fantastische spelletjes wist te verzinnen, 'een reiger met een geheim', naar het verhaal 'Het geheim van de reiger' uit *Tussen hemel en afgrond.* Dat was een treffende omschrijving, ook voor iemand die Belcampo

maar een paar keer vluchtig heeft ontmoet. Ja! tegen het zinloze leven -daar kwam Belcampo's geheim eigenlijk op neer. Een geheim dat eigenlijk gewoon een geloof was; ‘een plezierig geloof’, zeker. Maar toch: een geloof.

En zoals eigen is aan geloven: er was, daar in de werkkamer aan het Schuitendiep, geen speld tussen te krijgen. Zelfs niet toen het - heel even - over de dood ging. ‘Angst voor de dood? Dat is hoofdzakelijk angst voor de ellende die aan de dood voorafgaat.’

Hoe vaker ik het interview teruglees, hoe zekerder ik het weet: Belcampo was zelf een beetje een heilige. Zeker geen vervelende, eerder een ondeugende - een heilige van de allesbehalve saaie leer van het belcampisme. Maar ook eentje die geen twijfels leek te kennen aan de juistheid van zijn opvattingen.

Dat is geen schande. Sterker nog: ik zou er voor tekenen als ik op mijn zevenentachtigste in staat ben de dood zo tegemoet te treden als Belcampo deed. Maar er is, in artistiek opzicht, wel iets dat wringt.

Echte literatuur

In de ogen van sommige professionele lezers heeft Belcampo altijd iets van een zondagsschrijver gehad, wiens verhalen amusant waren, maar ook te opgewekt en te leuk om Echte Literatuur te zijn. Dat er dezer dagen een bloemlezing van het werk van Belcampo verschijnt, omdat het Literair Produktiefonds

geen subsidie wilde geven aan een driedelig Verzameld Werk, past in die traditie. Het is een vooroordeel dat is gebaseerd op slordig, misschien onwelwillend lezend. Of misschien heeft men gewoon geen zin (gehad) om Belcampo's oude werk te herlezen. Dat bevat zijn beste verhalen en is in geen enkel opzicht eenduidig en ook niet ‘leuk’ of ‘amusant’.

Het voor Nederland unieke literatuur: fantastische verhalen met een scherp randje, in een beeldschoon Nederlands dat buiten de boeken verdwenen is.

Ook is Belcampo's oeuvre niet inconsistent, zoals het Produktiefonds stelde. Integendeel zelfs: weinig schrijvers zijn zo consequent in de uitwerking van hun ideeën als Belcampo.

En juist dat keert zich tegen dat oeuvre: Belcampo heeft een hele reeks matige verhalen geschreven waarin hij zijn belcampisme vrij simplistisch, als een koopman op de markt, aan de man brengt. Dat doet hij vooral in zijn recentere werk. Het herlezen van Belcampo's verhalen is daarmee een paradoxale ervaring: hoe ouder het werk, hoe jonger het is. Jonger van geest, bedoel ik. Heel langzaam wordt de onthechte waarnemer van menselijk gedrag die de schrijver in zijn oudere werk is, vervangen door een ietwat voorspelbare *Sint* Belcampo, wiens verhalen een vehikel voor een vastomlijnd wereldbeeld zijn. Die Sint Belcampo spreekt soms zelfs in gelijkenissen.

Neeschuddend loof

Een voorbeeld hiervan is ‘Ingreep’ uit *Verborgenheden* (1964), een verhaal dat duidelijk wil maken dat de mens ja! tegen het zinloze leven dient te zeggen. De verteller loopt door de natuur, ziet een blad dat ‘aldoor hardnekkig nee! schudde’ en raakt verstoord. ‘Ik keek naar andere blaadjes van dezelfde plant. Bij velen was het nu eens ja, dan weer een hele tijd nee, of omgekeerd. Ook vaak, een schudden in onbestemde richting, uitdrukking van twijfel, van besluiteloosheid. Ik keek rond of er misschien planten of bomen waren met geheel neeschuddend loof. Ik zag er geen.’

De verteller blijft lang kijken: ‘Ik had veel geduld met het blad. Maar het volhardde al die tijd. En dat in de lente, het jaargetij dat al wat ademt ontvankelijk maakt.’ En dus grijpt de verteller maar in. De slotzin luidt: ‘Ik heb het eraf gedaan.’

‘Ingreep’ is geen slecht verhaal, maar bijzonder is het ook niet. Er is niets raadselachtigs en niets meesle-

pends aan, in tegenstelling tot Belcampo's oudere verhalen; zowel de *evergreens* daaronder als de relatief onbekende. ‘Ingreep’ is, zoals het een parabel betaamt, glashelder. Zo helder, dat er geen reden is om het een tweede keer te lezen. Het maakt de lezer niet ‘ontvankelijk’ - de doodzonde die de verteller het neeschuddend blad verwijt.

In een van mijn lievelingsverhalen, ‘Het laatste getuigenis’, gebeurt dat wel. Net als in klassiekers als ‘Liefdes zegepraal’, ‘Het plan Kruutntoone’, ‘Het verhaal van Oosterhuis’ of ‘Avontuur in Amsterdam’. Daarin raakt de lezer mèt Belcampo bezield door - ontvankelijk voor - de raadselachtige werkelijkheid. Maar ook Belcampo's humanisme wordt er op een mooie, indirecte en niet-belerende manier voor het voetlicht gebracht. Het hierboven aangehaalde ‘Het laatste getuigenis’ bijvoorbeeld, is een soort *remake* van de zondvloed - het lijkt erg op ‘Het grote gebeuren’ - die in Rijssen begint en uiteindelijk heel Nederland verzwelgt. Het verhaal drukt een dubbelzinnig gevoel jegens de wereld uit. Enerzijds zit Belcampo hier, zoals in zoveel van zijn verhalen, te ‘schateren om het hele menselijk bedrijf’. Maar aan het slot valt er weinig meer te lachen. De verteller is een eenzame achterblijver geworden, een Nederlandse Noach. En tegen die status zegt hij nee! Een nee! dus, tegen een leven zonder mensen. De laatste woorden van de verteller zijn: ‘Nu pas begrijp ik waarom Noach aan de drank ging’.

Dit is een mooi verhaal. Geen saaie parabel.

Bijbel & Belcampo

De nieuwe Belcampo-bloemlezing heb ik nog niet gezien, maar het zal duidelijk zijn dat ik hoop dat de oude Belcampo - de ding-achtige Belcampo - daarin de meeste ruimte krijgt. Als dat zo is, dan vind ik het eerlijk gezegd ook geen ramp dat dat verzamelde werk er niet is gekomen.

Natuurlijk, een Verzameld Werk bewaart Belcampo op de eerlijkste manier voor het nageslacht. Toekomstige lezers kunnen dan zelf bepalen wat ze van Belcampo's ontwikkeling vinden. En wie zou die toekomstige lezers ook maar een woord willen onthouden? Maar een verzameld werk is doorgaans ook een graf waaruit geen schrijver ooit nog opstaat. Zeker bij Belcampo is het gevaar niet denkbeeldig dat de bezielende auteur een beetje bedolven raakt onder de bedaagde, de niet meer twijfelende Sint Belcampo. Dat zou jammer zijn: ik hoop dat hij nog eeuwen lezers zal bezielen.

Een goede bloemlezing is daar volgens mij het meest geëigende instrument voor. Bovendien: was een van Belcampo's gevleugelde uitspraken niet ‘In elk gezin een Bijbel en een Belcampo’.

Wat komt er nou meer in aanmerking voor het predikaat ‘een Belcampo’ dan een mooie, kloeke bloemlezing?

(Dit artikel is deels gebaseerd op eerdere publicaties in het Nieuwsblad van het Noorden en NRC Handelsblad)

Peter-Paul Verbeek
Eén knotserige boel
Over de filosofie van Belcampo

‘De titel *De filosofie van het belcampisme* is de meest arrogante stunt die ik ooit heb uitgehaald. Vooral door dat woord niet met een hoofdletter te schrijven alsof het een dagelijks begrip geldt, net als violist en pacifist. Zoiets heeft geen enkele filosoof aangedurfd, zelfs Hegel niet’. Aldus Belcampo in zijn ‘interactieve’ biografie *De eerste Nederlandse tiftie* (1983), die Wim van Dijk met hem schreef. De titel *De filosofie van het belcampisme* is niet alleen arrogant, maar ook een tikje tragisch. Een *isme* ontstaat immers gewoonlijk bij de gratie van anderen die een denkweg dermate de moeite waard vinden dat ze hem navolgen. Belcampo meende het echter alleen af te kunnen en verabsoluteerde zichzelf tot isme. Tevergeefs. Het belcampisme bestaat alleen als titel van een boek - een boek dat niet verkocht en waarvan de resterende exemplaren door Belcampo zelf moesten worden opgekocht om ze voor verramsjing te behoeden. Terwijl hij als literator en filosoof toch van de oude Grieken geleerd moet hebben waar overmoed zoal toe kan leiden.

De filosofie van het belcampisme is geen literair geschrift met een filosofisch sausje, maar wel degelijk een poging tot een oorspronkelijke bijdrage aan de filosofie. Belcampo heeft er lang aan gewerkt en beschouwde het boek zelfs als zijn hoofdwerk. Hoe terecht was dan het lot dat het boek beschoren was? Hoe serieus moet het genomen worden als filosofisch geschrift?

Mensleer

De filosofie van het belcampisme beslaat twee delen: een ‘expositie’ van Belcampo's eigen wijsgerige inzichten en een ‘confrontatie’ van deze inzichten met de wijsgerige traditie - van de pre-socratici tot en met Merleau-Ponty. De expositie is opgebouwd rondom twee kernen: een mensleer en een ethiek. Beide kernen zijn gebaseerd op de evolutietheorie.

Aangezien de mens uit het dier is geëvolueerd, moet het eigenlijk menselijke volgens Belcampo begrepen worden vanuit het dierlijke instinct. Dit instinct wordt naar zijn mening gevormd door vier elementen: zintuiglijke *prikkeling, overbrenging* van de prikkel, *emotie* die de prikkel teweeg brengt en *handeling* die volgt op de prikkel. Het eigenlijk menselijke bestaat in het vermogen om deze elementen, die bij een dier altijd op dezelfde manier samengaan, te ontkoppelen.

Bij een mens hoeft bijvoorbeeld op een prikkel niet per definitie een bepaalde handeling te volgen: een mens kan ten aanzien van een groot aantal handelingen kiezen of hij ze al dan niet zal verrichten. Bovendien kunnen bij een mens een emotie en een bepaald handelingspatroon volgen op een *voorstelling* in plaats van op een daadwerkelijke zintuiglijke prikkel. De elementen van het instinct zijn bij de mens dus onderling ontkoppeld en losgekoppeld van de omgeving waarvan de prikkels afkomstig zijn.

Belcampo's mensleer heeft volgens hem het voordeel dat ze een concept als ‘de rede’ geheel overbodig maakt. De mens onderscheidt zich niet van het dier door zoiets mysterieus als zijn ‘rede’, maar eenvoudigweg door het gegeven dat de

elementen van de reactieketen van zijn instinct losgekoppeld kunnen worden van elkaar en van de omgeving.

Vrolijke associaties

Je komt maar zelden een antropologie tegen die met een zo grote lichtvoetigheid en levendigheid ten tonele wordt gevoerd. Het is fascinerend om Belcampo aan het werk te zien. Zijn grootste verdienste daarbij is de toegankelijke wijze waarop hij bij de lezer een gevoeligheid voor wijsgerige probleemstellingen op weet te roepen.

De wijze waarop hij deze probleemstellingen te lijf gaat, is naar mijn mening echter minder geslaagd. Aan het begin van zijn boek definieert Belcampo het

filosoferen als ‘het beschouwen van iets vanuit een algemeen gezichtspunt’. Dit betekent voor hem dat je als filosoof moet abstraheren van je eigen situatie, cultuur en zelfs mens-zijn. Nog afgezien van de vraag of een dergelijke abstractie wel mogelijk is, moeten we hieruit wel concluderen dat Belcampo kiest voor een systematische vorm van filosoferen en niet voor het evocatief tegenwoordig stellen van aspecten van de werkelijkheid die zich niet laten systematiseren. Wanneer een dergelijke vorm van filosoferen wordt gekozen, committeert men zich aan het helder en duidelijk definiëren van begrippen en het goed onderbouwen van redeneringen en uitgangspunten. Helaas is dit precies wat ontbreekt aan *De filosofie van het belcampisme.* De wijze waarop Belcampo bijvoorbeeld zijn idee van de ontkoppeling - die op zich uitdagend en origineel is - uitwerkt, is dermate onoverzichtelijk dat deze paragrafen werkelijk irritant zijn voor degenen die proberen te volgen wat hij bedoelt. Ik stel me graag open voor een moeilijk toegankelijke tekst wanneer de schrijver zijn best heeft gedaan zijn gedachten helder uit te leggen. Belcampo lijkt zich echter weinig aan te trekken van zijn lezers en associeert vrolijk - dat wel - de ene paragraaf na de andere bij elkaar.

Het regent ontkoppelingen: tussen instinct en voorstelling (het voorstellende denken), tussen herinnering en voorstelling (het fantaserende denken), tussen denken en voorstelling, tussen denken en gevoel (beide behorend bij het abstracte denken). Op zich zijn het allemaal heel zinnige concepten, maar hoe verhouden ze zich tot elkaar? Op welke elementen uit de reactieketen hebben ze betrekking? Eerst wordt verteld dat de elementen van de reactieketen ontkoppeld worden en dan worden er opeens heel andere zaken ontkoppeld: instinct en voorstelling, denken en voorstelling, denken en emotie, herinnering en voorstelling. En waar komen deze nieuwe begrippen, die blijkbaar wezenskenmerken van het mens-zijn aanduiden, opeens vandaan?

De stelling dat ‘de rede’ op grond van Belcampo's evolutionaristische inzichten een overbodig concept is geworden komt bovendien volledig uit de lucht vallen. Ze wordt noch onderbouwd, noch uitgewerkt. En dat terwijl ze strijdig lijkt te zijn met de rest van het betoog, waar ‘het denken’ een zeer grote rol in speelt. Hij heeft het zelfs in soorten: voorstellings-denken, abstract denken, fantaserend denken. Is denken niet dat wat de rede doet? Als in het ‘belcampiaanse stelsel’, zoals hij het zelf wel genoemd heeft, de rede inderdaad als overbodig begrip terzijde geschoven kan worden, zal op zijn minst uitgelegd moeten worden waarom dat zo is en op welke wijze het denken iets anders is dan ‘de rede’.

Ethiek

De andere kern van Belcampo's wijsgerige onderneming bestaat, zoals gezegd, uit een ethiek. Ook deze ethiek is gebaseerd op inzichten uit de evolutietheorie. Volgens Belcampo heeft de evolutie verwarring teweeg gebracht ten aanzien van de ethiek. Wanneer we het menselijk samenleven vanuit evolutionair oogpunt beschouwen, moeten we namelijk concluderen dat er drie typen samenleven mogelijk zijn: samenleven volgens ‘de ethiek van de jungle’, volgens ‘de ethiek van de groep’ en volgens ‘de ethiek van de naaste’. De ethiek van de jungle is gericht op zelfbehoud: goed voor je eten zorgen, jezelf zo goed mogelijk tegen vijanden beschermen en

zoveel mogelijk nageslacht ter wereld brengen. Wanneer wezens echter in groepsverband gaan leven is het niet meer primair het zelfbehoud dat telt, maar het behoud van de soort. Vervolgens ontstaan er binnen de groep kleinere groepen van ‘naasten’. Deze naasten kiezen in eerste instantie voor elkaar, aangezien de groep als geheel te groot is om zich ervoor verantwoordelijk te achten.

Zo werken er drie onderling conflicterende ethische stelsels door elkaar heen. Dit wekt verwarring: volgens de ethiek van de jungle is bijvoorbeeld het vermeerderen van je individuele bezit een deugd, volgens de ethiek van de naaste is het diefstal en de ethiek van de groep kan gezien worden als een tussenvorm tussen beide. Hoe aan deze verwarring te ontkomen? Door een nieuw, algemeen uitgangspunt voor menselijk (samen)leven te formuleren.

Kan dat wel, een algemeen uitgangspunt? Volgens Belcampo wel. Het is weliswaar zo dat verschillende culturen een verschillende ethiek hebben, omdat ethiek nu eenmaal een produkt van de natuur is, maar als er een fundament is dat voor iedereen evident is,

kan er wel degelijk van een algemeen beginsel gesproken worden.

Dit voor iedereen evidente fundament meent Belcampo te hebben gevonden in een zeer alledaags gegeven: het gegeven dat wij allen hier op aarde een zekere tijd door te brengen hebben. Dit feit geeft ons de plicht deze tijd met z'n allen zo aangenaam mogelijk te maken. Niet dat we het eigen genot volgens Belcampo ten koste van anderen moeten verwerven. Belcampo's ethiek is geen antiek hedonisme maar veeleer een soort ‘verlicht’ hedonisme, dat ieder de ruimte geeft het leven op zijn of haar manier te leven zonder het voor anderen te verpesten. Belcampo predikt ook geen onmatigheid, want zijn credo luidt: vermijd de onlust en verfijn de lust. Zijn ethiek vat hij samen in de stelregel: *Lekker leven en lekker laten leven.* Ziehier de categorische imperatief van Belcampo.

Belcampo's ethiek is uitdagend geformuleerd en kan gezien worden als een adequate uitdrukking van het moderne levensgevoel. Zijn pretentie dat ze als algemeen fundament voor alle ethiek kan dienen, lijkt me echter ongegrond. Als er iets cultuur-en tijdsafhankelijk is, is het wel de ethiek. Het is inderdaad een gegeven dat we hier op aarde een tijd hebben door te brengen, maar dit gegeven is volstrekt niet neutraal. Het zal binnen verschillende culturele contexten verschillend worden geïnterpreteerd en dus niet per definitie leiden tot de stelregel ‘lekker leven en lekker laten leven’. De christelijke heiligen, met wie Belcampo zich toch uitvoerig heeft ingelaten, stierven de marteldood echt niet omdat ze lekker wilden leven en laten leven. Het gegeven van hun bestaan op aarde betekende voor hen niet de plicht er met z'n allen iets lekkers van te maken, maar om zich voor te bereiden op het Rijk Gods. Het *carpe diem* is een historisch gegeven en geen absoluut en eeuwig uitgangspunt.

Voetnoten

In het tweede deel van *De filosofie van het belcampisme* confronteert Belcampo zijn eigen stelsel met de wijsgerige traditie. Zo kondigt hij het althans aan. In werkelijkheid blijft deze confrontatie vaak uit en beperkt Belcampo zich veelal tot het op luchtige wijze bespreken van een groot aantal filosofen.

Het is overigens geruststellend dat Belcampo zich deze onderneming tot taak stelt. Aan het begin van zijn boek laat Belcampo zich namelijk laatdunkend uit over de academische filosofie, omdat die de filosofie alleen maar als onderwerp heeft en dus zelf geen filosofie zou *zijn.* De filosofiestudent verhoudt zich volgens Belcampo tot de filosoof als de kunsthistoricus tot de kunstenaar. Een dergelijke gedachtengang treft men trouwens vaker aan bij schrijvers met filosofische inslag. Mulisch bijvoorbeeld doet het academische filosoferen vaak af als ‘filosofeneren’ of ‘filosofologie’. Op onze universiteiten wordt niet gefilosofeerd, maar worden alleen voetnoten geplaatst bij andere filosofen. Gelukkig bewijst Belcampo hoe levend en oorspronkelijk dit plaatsen van voetnoten kan zijn, door zich, evenals de ‘filosofologen’, uitvoerig ‘filosofenerend’ uiteen te zetten met de wijsgerige traditie - zo uitvoerig zelfs dat deze uiteenzetting bijna drie kwart van zijn boek beslaat.

Belcampo's belezenheid is enorm. Bovendien is zijn kritische beschouwing van veel denkers uitermate scherpzinnig en vakkundig ironisch. Mening filosofoloog zou

in zijn handjes wrijven als hij voetnoten van deze literaire kwaliteit kon schrijven. Belcampo veronderstelt echter wel een vertrouwdheid met de grote denkers uit ons verleden: indien die niet aanwezig is, zal de lezer veel ontgaan. Voor de enigszins onderlegden kan het tweede deel van *De filosofie van het belcampisme* zeker concurreren met een *bestseller* als *De wereld van Sofie.* Wat dit betreft is het floppen van het boek onbegrijpelijk.

Toch geldt ook voor het tweede deel van Belcampo's boek een soortgelijke kritiek als voor het eerste: vanuit literair oogpunt beschouwd is het meesterlijk, maar filosofisch gezien voldoet het maar gedeeltelijk. Belcampo mist in zijn bespreking van sommige denkers net de kern van hun gedachten. Dit wordt des te storender als hij hen verwijt dat zij zaken niet zien die zij tochwerkelijk beter hebben weten duidelijk te maken dan hijzelf.

Bijvoorbeeld. Aan het eind van het eerste deel vraagt Belcampo zich af of er na al zijn vragen stellen en twijfelen nog wel iets positiefs overblijft. Zijn antwoord luidt dat er inderdaad zoiets aanwezig is, ‘iets, dat niet uit de rede voortkomt maar veel dieper weg: uit ons wezen. Het is dan ook geen verstandelijke conclusie, maar een gevoel, het gevoel dat overal in

meespeelt en bij geen enkel mens ontbreekt: het gevoel van de verbondenheid met de wereld'.

Als er één thema is dat een grote rol heeft gespeeld in de wijsbegeerte van deze eeuw, is het wel deze verbondenheid van mensen met de wereld. De existentieel-fenomenologische wijsbegeerte van lieden als Heidegger, Jaspers en Merleau-Ponty, die alle drie door Belcampo worden besproken, is doortrokken van het besef van de menselijke verbondenheid met de wereld. Heidegger beschouwt het *in-der-Welt-sein* als structuurkenmerk van het menselijke zijn, Merleau-Ponty spreekt van *ètre-au-monde*, Jaspers zelfs letterlijk van 'verbondenheid met de wereld'. Hun visie is geenszins afstandelijk-verstandelijk van aard, maar is een evocatieve verwoording van een levende ervaring. Een ervaring die Belcampo blijkbaar deelt. Waarom schildert hij Heidegger dan alleen af als een zwarte-kousen-christen, Jaspers als een drammer en Merleau-Ponty als iemand wiens grootste verdienste het is dat hij het katholicisme wat meer bij de tijd heeft gebracht?

Paradox

Belcampo's vraag of er nog wel iets positiefs overblijft na al het twijfelen en vragen stellen is trouwens opmerkelijk. Weliswaar twijfelt Belcampo veel in zijn boek en stelt hij veel vragen, maar hij heeft tegelijkertijd overal een antwoord op. Zoveel onzekerheid zaait hij niet. Hij verwijt de filosofie dat ze steeds heeft gezocht naar absolute fundamenten en poneert vervolgens een volstrekt dichtgetimmerde visie op de wereld die gefundeerd is op de voor hem onwrikbare waarheid van de evolutietheorie. Die theorie staat zelfs zo centraal dat ik mij bij het lezen van het eerste deel van het boek vaak heb afgevraagd of ik hier nu biologie of filosofie voor me had.

Wat de filosoof kenmerkt, is de verwondering, zegt Belcampo, en ik zeg het hem graag na. 'Hier ligt iemand die zijn hele leven heeft rondgelopen met van verbazing open mond', mag er in zijn grafsteen gebeiteld worden. 'De wereld is niet rechtlijnig maar één knotserige boel'. Hij wil deze boel graag vol verwondering de boel laten, maar heeft zich toch behoorlijk wat moeite getroost de knots te polijsten. Of is dit de paradox van alle filosofie?

Over de receptie van zijn boek schreef Belcampo in *De eerste Nederlandse tiftie*: '[...] dezelfde vrijmoedigheid als tegenover de heiligen van de kerk, nu tegenover de heiligen van de intelligentsia, zint soms vakkundigen maar matig. Kwamen er in het eerste geval reacties die regelrecht uit de jaren van de Inquisitie stamden, in het laatste geval was er soms iets van: het is een aardig kereltje, maar hij moet zich nu niet gaan verbeelden met de grote mensen mee te kunnen praten'.

Hopelijk zegt dit citaat meer over Belcampo dan over de zogenaamde 'intelligentsia' waardoor hij zich aangevallen voelt. Belcampo kan meepraten, dat heeft hij bewezen. Trouwens: iedereen kan meepraten, want we zijn allemaal grote mensen. En Belcampo is zelfs een zeer goed prater.

Het kan alleen beter.

Petran Kockelkoren
Op de Bibelebonse Berg
Een proeve van Belcampisme

1. Over het zelfbestaan der dingen

Er zijn filosofische vragen die, als ze voorbij de kindertijd worden gesteld, mensen met hun wijsvinger op hun voorhoofd doen tikken. De vraag naar het geheime eigen leven van de dingen is er ongetwijfeld zo een. Een hele reeks toespitsingen van deze vraag is te vinden in het poplied 'I pity inanimate objects' van Godley en Creme. 'Is een stoel even gelukkig in de ene hoek van het vertrek als in de andere en wat vindt de kamer daarvan?', zo vragen zij zich in gemoede af. 'Fysica is niet eerlijk. Ziet een boom verwerkt tot hobbelpaard dit als een vervulde ambitie en is het zaagsel dan jaloers? En welke keus heeft suiker anders dan te verdrinken in koffie of in thee: de frustraties van het levenloos zijn. Ik pieker daarover'.

Aangezien zulke vragen mij evenmin loslaten heb ik ze onlangs voorgelegd aan de deelnemers aan een internationaal filosofisch congres. Om mij tegen te verwachten spot in te dekken had ik zelf al een ironische toon aangeslagen. Tot mijn stomme verbazing ontging de ironie de toehoorders volledig. Achteraf niet zo verwonderlijk, want naar dit congres was een groot contingent oostblok-filosofen afgevaardigd. Decennia lang hadden zij samengehokt achter het ijzeren gordijn, verstoken van filosofische invloed uit het westen. Zij waren nog maar net vrij om te gaan en te staan waar zij wilden. Zij wisten niet beter of westerse filosofen waren tijdens hun gedwongen afwezigheid op deze manier tot het diepst van de zijnsvraag doorgedrongen. Mijn aanvankelijke ironie, die toch al op valse schaamte berustte, ging weldra in rook op. Zij maakte plaats voor een serieuze gezamenlijke overweging van de mogelijkheden in deze. Hoe erg is het om een ding te zijn? Volgens Sartre is er voor een mens niets ergers denkbaar. De dingen rusten in zichzelf en vallen roerloos met zichzelf samen. Mensen daarentegen zijn zichzelf altijd vooruit. Mensen moeten zich telkens weer opnieuw maken tot wat ze zijn. Daardoor ontsnappen zij ook voortdurend aan iedere vastlegging van buitenaf. Dat geeft een grote ongedurigheid aan de menselijke zijnswijze. Mensen verliezen hun menselijkheid wanneer zij inert worden. Bij het aanschouwen van een roerloos persoon komt de neiging op om er even aan te schudden om te kijken of ie nog leeft. Zelfbeweging is het kenmerk van leven, als wij Aristoteles mogen geloven. Bewegingloos met zichzelf samenvallen staat met de dood gelijk.

Hoezeer een mens de dood of het ding-worden ook ducht, er gaat tevens een heimelijk verlangen naar uit. Eindelijk verlost te zijn van de jacht naar het anderszijn. Zich niet meer te hoeven onderscheiden van zichzelf. Eindelijk met zichzelf samenvallen en niets meer te hoeven. Soms lukt dat even, maar de droom wordt gauw verstoord. Stel je voor niet meer aan de ingetreden dingmatigheid te kunnen ontsnappen. Voor altijd opgesloten te raken in het eigen zelf-zijn. Toch meent Sartre dat dit precies is wat mensen elkaar het liefst willen aandoen.

In het niet met jezelf samenvallen schuilt de menselijke vrijheid. Maar de vrijheid van anderen is maar moeilijk te verdragen. Om onszelf in balans te brengen leggen wij met behulp van taal orde op aan de wereld. Door hun een naam te geven proberen

we al die lastige medemensen tot een dingmatig bestaan terug te brengen. Zodra zij niet meer aan onze etiketteringen ontsnappen, hebben wij eindelijk rust. Sartre had een misprijzende kijk op het menselijke bestaan. Liefde tussen mensen is een voorwendsel om de ander lichamelijk te bezitten en zodoende tot een ding te herleiden. Alleen al de blik die wij op een ander werpen is erop gericht de ander tot ding onder de dingen te maken. Wij zijn allen uitgerust met een gorgonenhoofd. Het mooiste is als de ander tenslotte doodgaat. Dan komen de nabestaanden van heinde en ver tezamen om de overledene tenslotte definitief

in hun eigen versie van zijn levensverhaal op te sluiten. Steen erop, klaar is Kees. Eindelijk ontkomt hij niet meer.

Sartre's kijk op het menselijk bestaan heeft bij de meer gevoelige zielen uiteraard veel verzet opgeroepen. Ik herinner mij een persiflage op Sartre's filosofie van de dingen gelezen te hebben. Dat was begin jaren zeventig, de vindplaats weet ik niet meer. De auteur vertelde Sartre's verhaal opnieuw, maar ditmaal vanuit het perspectief van de verguisde dingen. De trots van de dingen zit daarin dat zij met zichzelf samenvallen. Mensen niet, die zijn dan ook te beschouwen als mislukte dingen. Altijd in onrust te verkeren, nooit vrede te hebben met zichzelf, een meelijwekkend bestaan. De dingen hebben met ons te doen. Maar wij kunnen ons ook weer niet alles veroorloven. Zolang de mens de dingen respecteerde en er behoedzaam mee omging, viel zijn gebrekkige zijnswijze nog te verdragen, maar blijkbaar wordt zijn eigen onevenwichtig bestaan de mens de laatste eeuwen teveel. Hij scheurt de aarde open op zoek naar mineralen en organische sedimenten die zijn bewegingskoorts tot ongekende hoogte kunnen opstuwen. De elementen van leven: de lucht, het water, de aarde, worden vervuld van het oorverdovende lawaai van de menselijke motorisering. De dingen worden uit hun sluimer wakker geschud.

Het gewaar zijn der dingen gaat niet zo snel. Een eeuw is als een korrel zand op het strand waarop de tijd af en aan rolt. Gun mij als verteller een zijstap om het gewaar zijn der dingen in het juiste licht te stellen: een verhaal in een verhaal, waarna wij de draad weer oppakken waar hij bleef liggen. We haken even aan bij Harry Mulisch. In *Het Stenen Bruidsbed* laat hij zien wat motorisering bij de mensen zélf teweeg brengt. In tegenstelling tot de dingen snellen mensen zichzelf vooruit, wij vernamen dat reeds. Maar de ziel gaat te paard, zo zegt hij. Hij geeft het voorbeeld van een tandarts die naar New York vliegt. Dagen lang loopt hij ontheemd rond, geminiaturiseerd door de wolkenkrabbers en pas na enkele dagen, ineens, midden op straat omstuwd door razend verkeer, haalt hij zichzelf in. Hij groeit ervan. Eindelijk gearriveerd blikt hij vanuit zijn hervonden midden om zich heen: New York. De ziel gaat te paard. Overal reizen mensen in treinen, auto's, vliegtuigen. Daarnaast schuift een schaduwwereld van dolende zielen voort. Zij verplaatsen zich in barken en diligences. Zoeken koetshuizen, pleisterplaatsen en wisselposten op, ademloos voorttrekkend achter hun vooruitgesnelde meesters. Sommige zielen halen hun beschermelingen nooit meer in. Als lege kleren of ontzielde zombies omkruisen de aan hen toevertrouwde stervelingen de aardbol om nooit meer ergens thuis te geraken. De *condition humaine*: wat een ellende, alleen al voor de mensen zelf, laat staan voor de dingen die opwarrelen in hun kielzog.

Met de dingen is het daarentegen heel anders gesteld. Zij zijn zichzelf nooit vooruit. Maar stel niettemin eens dat de dingen zichzelf maar een heel klein beetje vooruit zijn, dat zij tenminste in aanleg toch iets menselijks hebben ook al zouden zij dat voor geen goud willen toegeven. Dan nog moeten wij in heel andere tijdsspannen gaan rekenen en in oneindig lange inhaalmanoeuvres. Een steen heeft een aeonenlange weg afgelegd vanuit het midden der aarde naar het oppervlak waar hij nu rust. Hij is voortgedragen door wind, water en gletschers, ettelijke centimeters per eeuw. Van mijn reizen neem ik stenen mee. Zo liggen er in mijn huis een paar stenen afkomstig van het Schotse eiland Iona. De Schotse hooglanden en de eilandengroep langszij, die doorloopt in de Noordelijke Hebriden, behoren tot de oudste geologische formaties op aarde. De kusten liggen bezaaid met stenen die zijn rondgemalen in ravijnen op

de grens van land en water, gepolijst door de wrijving van de zee. Dacht je dat die stenen die nu mijn woonkamer sieren al in de gaten hebben dat zij niet meer op het strand liggen? Tien jaar op een eeuwigheid van steen-zijn komt nog niet in de buurt van een fractie van een seconde in onze menselijke maat. Zij geeuwen nog of voelen in de verte de prikkel daartoe opkomen. Ze rekken zich uit en zijn daar in onze tijdrekening al heel lang mee bezig. Zij zijn er nog lang niet aan toe om rond te kijken. De meeste hebben nog nooit een mens gezien. Maar ze worden wakker.

Ze worden wakker! Maar dat kan ook niet anders met dat helse lawaai dat wij maken. Met deze constatering keren we terug naar de parodie op Sartre's filosofie. De dingen nemen het niet langer. Na de mens duizenden jaren gedoogd te hebben, komen zij in opstand. Dat is zelfs wetenschappelijk aantoonbaar vol-

gens het relaas dat ik nu weer op de voet volg. De oorspronkelijke hypothese van het stille verzet der dingen werd opgesteld door iemand die het bevreemdde dat boterhammen die van het aanrecht vallen zo onwaarschijnlijk vaak met hun besmeerde kant de vloer raken. Om zijn veronderstelling te toetsen gaf hij zijn belegde boterhammen de keuze tussen een val op het zeil of op een cocosmat. Zij bleken significant vaker de cocosmat te besmeuren dan het zeil. Vervolgens bracht hij een Perzisch tapijt in het geding. Het tapijt won het bij verre van de cocosmat. Totdat hij een gordijn door de keuken spande die het tapijt aan het oog onttrok, de cocosmat won het toen weer van de kale vloer. Aan boze opzet viel niet meer te twijfelen. De boterhammen waren in een subversief complot tegen de mens verwikkeld, zoveel is onweerlegbaar empirisch vastgesteld. Het verslag van deze onderzoeker besluit met een weergave van het ultieme oproer van zijn huisraad. De waarschuwing die hier wordt uitgebracht klinkt luid en duidelijk. Door hun gewicht in de schaal te gooien sleuren de dingen de mensen omlaag uit hun vruchteloze over zichzelf heenreiken. Als wij zo doorgaan, stevenen we af op een neerwaartse apocalyps van instortende trappenhuizen, muzikaal begeleid door een kakofonie van zichzelf ontstemmende instrumenten.

Ik was danig geschokt door deze zo plausibele profetie. Maar het bracht nauwelijks een kras teweeg in het spiegelend chroom van de filosofen die met mij mee reflecteerden. Toen ik de noodtoestand aan hen voorlegde, keken de oostblokfilosofen daar nauwelijks van op. Nu moet ik ook wel zeggen dat de omstandigheden mijn woorden onderstreepten. Het congres voltrok zich in de paviljoens van de Internationale School voor Wijsbegeerte. Het was een smoorhete juli-dag. Ramen en deuren stonden wijd open naar een droog groen sparrenbos. In de hoogbezolderde ruimte van ons gesprek trok een eenzame vlieg gonzende cirkels boven onze hoofden. Haar lome geluid vermengde zich met het mompelen van onze stemmen. Nog nooit had een vergadering van filosofen zo geleken op een samenscholing van brommende boomstronken. De woorden die we voortbrachten, plantten zich niet voort, maar bleven in dichte zwermen om de hoofden hangen. De zon hamerde meedogenloos op het platte dak. Zweetdruppels baanden zich traag een weg over mijn met katoen omhulde torso. Het gesprek stokte, werd hervat, kwam opnieuw tot stilstand in een ongemakkelijk zwijgen. Onze hersenspinsels leken meer op neerstortende kleiduiven dan op gevleugelde boodschappers. Zo werd eenieder teruggeworpen in zijn eigen gedachtenstolsels. Even, al was het tegen wil en dank, deelden wij ons blote bestaan met de dingen. Wij staarden elkaar onwennig aan. Geen stoel kraakte. De stilte die toen intrad, klonk als het nazingen van een gongslag die reeds voor onze geboorte moet hebben weerklonken. Gezegende inertie van een gloeiende zomernamiddag: Pinksteren in perversie.

Nadien heb ik mijn naspeuringen naar het eigen leven der dingen moeten laten rusten. Ik heb het bij gebrek aan nieuwe inzichten terzijde moeten leggen. Totdat ik, nog maar kort geleden, een bundel van Belcampo ter hand nam.

2. De dingen de baas

Aha, Belcampo! Door hem zo laat ten tonele te voeren, hanteer ik een stijlmiddel dat door de gevierde auteur zelf het meest werd benut, namelijk de lezer aanvankelijk

te tracteren op uitweidingen waarvan op het eerste gezicht volstrekt onduidelijk is waarheen zij leiden, totdat de hoofdschotel wordt opgedist. Belcampo dus.

Belcampo was arts, schrijver en een notoir schuinsmarcheerder. Dat laatste blijkt in ieder geval uit de haakse slagen die hij maakte op het dunne ijs van de filosofie, waar hij ook geregeld doorheen zakte; iets wat hem nochtans in genen dele leek te deren. Men zou daaruit kunnen opmaken dat Belcampo bij leven deels reeds in een hogere wereld vertoefde, zoals een Ierse bard in het Keltische geestenland Tir Na Nog, of anders wel op de gelukzalige eilanden waar niets lijkt op wat het is en het feeënpoeder nooit ophoudt neer te dalen. Maar dat is bezijden de waarheid. In werkelijkheid lardeert Belcampo zelfs zijn meest poëtische ontboezemingen met oubollige kwinkslagen die elke tovenarij meteen uit de lucht vagen. Hij verkeert op voet van ouwejongenskrentebrood met de groten der aarde. Eén voor één worden zij door hem afgeschreven als onbenullige broekemansen. Na een eenmans beeldenstorm door de geschiedenis van de

wijsbegeerte blijkt ‘lekker leven en lekker laten leven’ zijn eigen blazoen te sieren. Stom dat zij dáár zelf niet zijn opgekomen. Deze lijfspreuk, gedestilleerd uit een uiteenzetting met de voornaamste filosofische scholen, sorteert op zijn minst een ontnuchterend effect. Gelooft hij dan zelf niet wat hij zegt? Speldt hij ons maar iets op de mouw en kan hij uit pure binnenpret daarover niet wachten om ons dat te verklappen? De olijke toon die hij menigmaal aanslaat, hoort minder thuis in hogere sferen dan in een potsierlijke wereld van kinderrijm. Hij zoekt de Olympus niet. Belcampo is een bewoner van de Bibelebonse berg.

Waarom doet Belcampo dat? Vanwaar die bijna dwangmatige blasfemie in snaakse terzijdes als je zo'n serieus werk als een filosofie der dingen op je schouders neemt? De zaak is waarachtig ernstig genoeg. Met name het doorvorsen der dingen, waaraan hij een nauwelijks te overschatten bijdrage heeft geleverd, verdient een beter lot. Ter zijner verontschuldiging heb ik weliswaar een verontrustend vermoeden waar het aperte gebrek aan ernst bij Belcampo uit voortkomt, maar ik schroom nog dit hardop uit te spreken. De muren hebben immers oren. Laten wij ons daartegen trachten te wapenen door eerst eens te luisteren naar zíjn weergave van de opstand der dingen.

Het verborgen *pièce de résistance* in Belcampo's oeuvre is de verhandeling ‘De dingen de baas’ (uit: *Sprongen in de branding*, 1950). Het begint ermee dat een modelgezinnetje (voor het gemak poseert hij met de zijnen als zodanig) bij het ontwaken tot de ontdekking komt dat zij door hun beddegoed in hun spondes worden vastgehouden. Weldra vangt de uittocht der dingen aan. De meubels maken zich uit de voeten. Vloerkleden, gordijnen, handdoeken en slopen rollen zichzelf op en verdwijnen naar buiten. De hele inboedel ontruimt het huis. De dekens en lakens volgen tenslotte. Als allerlaatsten poetsen hun pyama's de plaat, de inwoners poedelnaakt achterlatend. Het wachten is nog slechts op het vonnis dat de dingen over hen zullen uitspreken, nu zij blijkbaar de mensen de wacht hebben aangezegd.

Dat valt mee. De dingen hebben onderling beraadslaagd en hebben verzachtende omstandigheden gevonden die hen ertoe nopen de mensen onder huisarrest in leven te houden. Meeuwen leggen voortaan brood voor ze op de vensterbank. De verzachtende omstandigheden die Belcampo voorzichtig voor ons ontrafelt, zijn ongehoord en getuigen van diens diepe inzicht in de massapsychologie der dingen. De dingen besluiten de mensen te sparen omdat zij zich nooit hebben geschaamd voor het dingachtige van hun eigen bestaan. Mensen schamen zich voor het dierlijke in zichzelf en doen hun best de driften die zij met de dieren gemeen hebben te beteugelen. Mensen schamen zich voor hun pies en snot, voor de vegetatieve sapstromen die zij met de planten delen. Hun zindelijkheidstraining grenst zelfs aan een obsessie. Maar mensen hebben zich nimmer geschaamd voor hun massa. De dingen spreken hun waardering daarover uit:

> Dat de zwaartekracht vat op u heeft, dat een blinde muur u tegenhoudt, dat gij breekbaar zijt en wind u ómwaait voelt gij niet als minderwaardig, gij schaamt u niet voor ons in u en dat waarderen wij. Wij zullen u dus in leven houden want dit is blijkbaar nodig voor uw voortbestaan - zodra de onrust voorgoed van u geweken is bederft gij - en u van voedsel en wat nog verder nodig is voorzien.

Naakt zitten de mensen voortaan in hun huizen want dezen laten hen niet gaan. Teruggebracht tot hun dingachtigheid vervelen zij zich daar. De enige hoop is gevestigd op mogelijke haarscheuren in het bolwerk der dingen, op de kans op een schisma in hun gelederen. En dat komt al vrij snel.

De kunstvoorwerpen werden door de gewone dingen van meet af aan met de nek aangekeken, omdat zij al te menselijk zijn. De boeken genoten vanwege hun geleerdheid eerst nog enig aanzien totdat men zich realiseerde dat zij slechts zichzelf voorlazen en dus uitsluitend mensentaal uitsloegen. Aan de andere kant van het spectrum bevindt zich de nog ongevormde stof. Die wordt door de dingen zelf niet tot de dingen gerekend. Om als ding te worden erkend moest het in een vorm gegoten, gehamerd of gehakt zijn. Dat levert meteen een wijsgerige onhelderheid op, de veronachtzaming waarvan de dingen nog zuur zou opbreken. Suiker bijvoorbeeld is met deze definitie geen ding, tenzij het een suikerklontje betreft. Hetzelfde geldt voor een hoop grint, terwijl een losse

steen een twijfelgeval oplevert: is hij gevormd of niet? Door wie of wat en doet dat ertoe? Tussen de besproken uitersten bevinden zich de ‘echte’ dingen. Maar weldra raakt ook hún kamp verdeeld. De meeste dingen zijn in meerdere of mindere mate samengesteld. Dat wordt door de enkelvoudige dingen aan de kaak gesteld. Het hoofd en de woordvoerder van de revolutie is een aambeeld, *honoris causa*, omdat hij altijd door de mensen is geslagen. Een aambeeld is een enkelvoudig ding. Gewoon een eenvormig blok ijzer. Het aambeeld stelt voor alle samengestelde dingen eveneens te ontbinden tot enkelvoudige delen. De schrik slaat de samengestelde dingen om het hart. Er ontstaan horden overlopers die zich uit protest 's nachts laten lijmen door mensen. Het dreigend uiteenvallen van de eensgezindheid wordt op het nippertje voorkomen door een gevaar uit onverwachte hoek. Het rag en de stofnesten verzamelen zich vanonder de karpetten en de kruipruimtes en vanaf hanebalken en dakspanten. In een dichte wolk die de zon dreigt te verduisteren trekt het op, richting hoofdkwartier. Als er iets ontbonden moet worden, dan alles terug naar af. Maar dat levert een nieuwe wijsgerige paradox op waarmee de dingen niet klaarkomen. Als alle complexe dingen worden ontbonden is dat toch met uitzondering van planten, dieren en mensen, want die zijn niet samengesteld maar gegroeid. Als de revolutie tot het uiterste slaagt, keert zij zich tegen zichzelf. De dingen zouden zichzelf teniet moeten doen en tot de stof moeten wederkeren. Door hun eigen idealen in het nauw gedreven schrijven de dingen een geding uit, een openbaar debat tussen een kabinet, een auto, een spijker, een stofdeeltje en een mens, met als onderwerp: vrijheid. Net als de eerste spreker, een machtig Louis Quatorze kabinet, met statige schreden het spreekgestoelte nadert, verheft de aarde zelf - als een *deus ex machina* - haar stem. Zij maakt zich kenbaar als het allergrootste ding. Zij herinnert de dingen op haar korst eraan dat zij niets anders zijn dan de verwezenlijkte droombeelden van de mens. ‘Zijn uitdenksels zijt gij, uit zijn hoofd zijt gij ontsprongen als Minerva uit het hoofd van Zeus’. Bij de apotheose aangeland rijdt Belcampo echter weer eens een scheve schaats. Hij verdwijnt in een filosofisch wak om er vervolgens weer druipend uit te kruipen, zoals te doen gebruikelijk. Hij laat de aarde namelijk de dingen manen dat zij zich niet tegen de mens mogen verzetten, immers: ‘Van al wat zich op mij bevindt is de mens het edelst want hij bezit het buitenaardse’. En verder: ‘Het is om deze buitenaardse inslag, die zij zelf het goddelijke noemen dat wij gehouden zijn de mens te dienen, dat is onze diepste bestemming en dus ons hoogste geluk’. Wat een zeperd. Waarom laat hij zo gauw de teugels vieren? Hoezo buitenaards? Dat heeft in het Belcampo's filosofie toch geen bestaansrecht? Dat de ongegeneerde sloper van heilige huisjes ineens vroom op één knie zijgt voor het hogere geeft te denken en roept om een verklaring. Wij zijn Belcampo veel dank verschuldigd omdat hij de Achilleshiel der dingen heeft blootgelegd, namelijk hun samengesteld-zijn uit onderdelen ofwel, op een lager aggregatieniveau, uit stof. Maar hij wordt daardoor zo roekeloos dat hij het huidige precaire evenwicht met de dingen gevaarlijk doet hellen door andermaal de suprematie van de mens te proclameren. Hybris op het verkeerde moment. Niettemin heb ik door Belcampo een nieuwe ingang gevonden om in het duister complot der dingen door te dringen.

3. De list der dingen

Het is moeilijk om Belcampo de hem toekomende plek in de literatuurgeschiedenis te geven. Hij laat zich nergens inramen. Hij wordt wel in één adem genoemd met E.Th.A. Hoffmann, met E.A. Poe en E.P. Lovecraft, en ten onzent met Roald Dahl, allemaal literaire buitenbeentjes. Toch blijft Belcampo ook in dit gezelschap een vreemde eend in de bijt. Vanwege de huiselijke toon die hij in zijn absurdisme vasthoudt, acht ik hem eerder een in het fantastische doorgeschoten Carmiggelt. Ik vind hem echter geforceerd leuk. Maar als hij op zijn best is niet. Die anderen zijn wel veel serieuzer. Wat mankeert Belcampo om zijn inzichten telkens zo guitig te brengen? Waarom stelt hij zich zo kinderlijk op? Want het is toch overduidelijk dat hij het kind slechts speelt. De vraag rees reeds eerder, maar het antwoord kan nu niet langer worden uitgesteld.

Er moet een intieme correspondentie bestaan tussen de steeds dichtere benadering van de dingen - tot op hun huid - en de frivolisering van de taal waarin hij

daar verslag van doet. Het doorzien van de samenzwering der dingen en de daaruit voortvloeiende angst voor represailles van die kant moeten door hem waarschijnlijk worden bezworen door te veinzen dat wij het niet serieus meenden. Vrolijkheid als vluchtweg. Maar uit de ooghoeken van deze voorgewende pret vingen wij glimpen op van wat eigenlijk ongezien moest blijven: de oerpijn van het brute bestaan der dingen en hun pogingen tot reductie daarvan door - naar mijn angstige vermoeden - de verstening van de mens. De vrouw van Lot moet een van hun eerste slachtoffers zijn geweest.

Als wij de pijn der dingen en hun antwoord daarop nu toch behoedzaam onder woorden willen brengen zonder onszelf te verraden, kunnen we dit alleen maar serieus doen zoals bovengenoemde companen van Belcampo dat deden. In alle ernst, volgens de strenge regels van de Gothische roman, waarin nooit wordt gelachen of het moest uit hoon zijn. Dat stellen de dingen op prijs. Door de boodschap te vermommen in het literaire cliché van de overdrijving tot in het groteske worden de dingen omtrent de diepte van onze peilingen van hun complot misleid. Door filosofisch te overdrijven beken ik mij bovendien een Belcampist. Belcampisme valt niet samen met de inhoud die de stichter eraan gaf (die is hoogst discutabel), maar is een stijl: die van het filosoferen *ad absurdum.* De gedachten dol draaien. Het verstand op losse schroeven zetten. Want alleen in de verbijstering kan men de altijd wijkende waarheid nog net met haar staart zien zwaaien.

Op zoek naar aanwijzingen voor een historische samenzwering der dingen ben ik met een bang hart afgedaald in de krochten van de tijd. Een koude vlaag van windomfloten transen sloeg mij in mijn nek toen ik afdaalde langs uitgesleten wenteltreden. Flarden wegstervende monnikenzang benevens het desolate klappen van een luik boden de enige verstrooiing. Crypten, schedelrekken, catacomben, als decor. Dat genre dus: doem-filosofiction, soap. Een zoeklicht op de geschiedenis als strijdtoneel van wedijverende machten, goed en kwaad. Maar tegelijk ook: een iconografie van houdingen tegenover de stof. Ik leid u achtereenvolgens langs de stations van de Griekse filosofie, Heidegger, Hegel, om tenslotte te bekijken waar deze lijn op uitdraait.

Vanaf de aanvang van het denken trof de dingen slechts misdunk. De Ionische natuurfilosofen gingen op zoek naar een naam voor de oerstof van het universum. Water (Thales), lucht (Anaximenes), vuur (Heraclitus), waren goede kandidaten, maar Anaximander trof als eerste de roos met de benoeming van het *apeiron*, het onbepaalde, als kenmerk van de stof. Materie is niks, het wordt pas wat door het opleggen van een uitwendige vorm.

Plato poneerde tegenover de wisselvalligheden van het stoffelijk bestaan een eeuwige onveranderlijke ideeënwereld. Dat werd de vluchtheuvel van de menselijke geest, waarop hij zich kon terugtrekken voor de aantasting door de vergankelijkheid van de stof. Een mens ontspringt niet aan de materie, maar is erin geparachuteerd van elders, zo hield hij ons voor. Wij dienen onszelf te vrijwaren van de vergankelijkheid en moeten vooral niet proberen het droeve lot der dingen te delen.

Plato's leerling Aristoteles leek een concessie te doen door de stof tenminste enige invloed op de wereldgang toe te kennen. Hij achtte de stof het *principium individuationis.* De eeuwige ideeën uit Plato's koker werden gedifferentieerd door de aanraking met de stof. Alleen dank zij de stof konden de vele afzonderlijke exemplaren van een soort ontstaan. Maar dat is toch niet meer dan een aalmoes. Want

door hun vermenging met de stof raakten de ideeën versplinterd en werden ze omlaaggetrokken in de materie, een ongewenste vermenigvuldiging van pijn. Bij Plato moesten wij mensen aan soortelijk gewicht verliezen om weer thuis te kunnen komen. Allereerst weg van de pijn. Distantiëring van de stof is het sleutelwoord voor de menselijke bestemming, metafysica de oorkonde. Dat bleef ondanks omzettingen in de leer toch ook voor Aristoteles maatgevend. En het gaat zo maar door in de geschiedenis van de filosofie.

In het Neoplatonisme is de geest inmiddels volstrekt verzelfstandigd ten opzichte van de stof. In een cascade van emanaties stort de uitheemse geest zich uit in de stof om tenslotte daarin stuk te lopen zoals water zich verliest in het zand. Nee, de stof heeft nooit de erkenning gehad die zij verdiende.

De door het Zijn bevlogen filosoof Heidegger heeft in de tegenwoordige tijd het Griekse scenario ontmaskerd als terugdeinzen voor de materie. Hij schetst de

geschiedenis van de metafysica - het lichtend spoor dat de Grieken door de geschiedenis hebben getrokken - als die van het afscheid van het Zijn. Het Zijn geeft zichzelf te verstaan in de dynamiek van het stoffelijke bestaan. In plaats van ons daarmee te verzoenen en ons over te leveren aan de bewegingen van het Zijn, stellen wij mensen (uit angst voor de pijn van het Zijn) ons liever tevreden met de zijnden. De mensen leggen het Zijn namelijk uiteen in manipuleerbare zijnden en verdoen hun tijd met geklets daarover. De zijnden - of *grosso modo* de dingen - vertegenwoordigen het Zijn in een statische vorm. De afgebakende zijnden staan weliswaar in tegenstelling tot het dynamische Zijn, maar het Zijn drukt zich niettemin van achter hun rug door hen heen uit. De onverhoedse uitdrukking van het Zijn door de zijnden heen veroorzaakt het weven en woelen van het Zijn in de tijd. Je hebt bij Heidegger eigenlijk een 3D-bril nodig om al dat 'zijn in en uit het Zijn' te kunnen volgen. Ik bewonder de architectuur - mooi groot opgezet op het canvas van de geschiedenis -, maar begrijp niet dat iemand erin wil wonen.

We moeten eigenlijk zien terug te keren naar het Zijn. De optie op een zogenaamd authentiek bestaan door je in het Zijn te verankeren is echter niet zo vreselijk aantrekkelijk want dan moet je de dood op de koop toenemen, ja zelfs dapper onder ogen zien. De metafysica - letterlijk: het boven de stof uitstijgen - pretendeert het over het Zijn te hebben, maar in feite is zij helaas het instrument dat laffe Zijnsvergetelheid bevordert. Geen wonder, gezien de prijs. Toch is alle hoop niet verloren. Juist in het verbergen van het Zijn ontbergt de zijnsleer op indirecte wijze het drijven van het Zijn dat een uitdrukking zoekt. De geschiedenis van de metafysica onthult het werken van het Zijn precies door haar verhulling of ontkenning heen. De stof kan het zwijgen worden opgelegd, maar haar drijvende kracht plant zich stom voort. De dingen zijn dus minder dood dan zij lijken: zij bewegen de geschiedenis in het geniep voort.

Heidegger heeft laten zien dat de geschiedenis als een ontbergende verberging moet worden begrepen. Het lijkt weliswaar of de waarheid - als onveranderlijke vorm - aan het licht wordt gebracht, maar in dezelfde beweging wordt de zelfmanifestatie van het Zijn in het zich tonen der dingen verloochend en aan het oog onttrokken. Maar dat is uiteindelijk maar schijn. Denken in termen van historie is zelf al een exponent van het niet met zichzelf samenvallen. Onze pre-occupatie met ideeëngeschiedenis is vanuit de optiek der dingen belachelijk. Voor de dingen is er geen wet hoger dan die van de zwaartekracht en die heeft het nog nooit laten afweten. Tegenover de middelpuntvliedende hang van de metafysica handhaaft zich gestaag de middelpuntzoekende kracht der dingen. Ondanks de schijn van het tegendeel zet zich in de geschiedenis onafgebroken de naar binnen gerichte beweging van de dingen door. De dingen krimpen ineen. Doordat zij niet kunnen of willen dissociëren zoals wij moeten zij alles verduren en dat doet pijn. De materie lijdt. Doordat mensen altijd al over zichzelf heen zijn, kunnen zij zich losmaken van de pijn van hun dingachtig bestaan. Dingen kunnen dat niet, die zijn eraan overgeleverd. De westerse spirituele traditie staat geheel in het teken van het ontstijgen aan de stof en staat bol van de waarschuwingen tegen de zuigkracht van de materie.

Deze diagnose kan op exemplarische wijze worden geïllustreerd aan de kampioen van de westerse metafysica: Hegel. Voor hem staat - daarin blijft hij schatplichtig aan het Griekse begin - de rede als tegenspeelster van de stof voorop. Maar hij probeert wel de stof een plaats te geven in zijn historiserende schema van de zelfontplooiing

van de rede. Volgens hem veruitwendigt de rede zichzelf in de stof. De omweg over de stof is nodig om de rede tot zelfontdekking te voeren. Vanuit de stoffelijke zelfvervreemding komt de rede pas thuis bij zichzelf. Hegel spreekt van de ‘list der rede’. Ook waar de rede door haar onderduiking in de stof ondoorzichtig wordt voor zichzelf, werkt de rede toch onzichtbaar aan haar zelfontvouwing.

Beeldend gesproken gaat dat ongeveer zo: Er was modder. Een deel van de modder ging overeind zitten, keek rond, en zei: ‘er is modder’. Toen begon de tijd te tellen. En na heel lange tijd zei hij: ‘ik ben modder’. En de overeind gekomen modder gaat weer in de modder liggen en versmelt daarmee. De duur van de tussenperiode - de jaren des onderscheids - wordt bepaald door het verschil tussen rede en verstand. Het onderscheidende verstand begrijpt de ware toedracht pas als het met de rede samenvalt. En als het

verstand tot rede komt, realiseert het zich dat het hetzelfde is als stof. Simpel, maar niet eerlijk, want de stofverschijnt alleen maar als het zwarte knechtje. De rede steelt de show. Terwijl het toch de modder is die de zaak voortbeweegt. Het is om moedeloos van te worden: andermaal verschijnt de stof slechts in de gedaante van substraat en als medium van de zelfverwerkelijking van de geest.

Eenmaal daarop geattendeerd door Heidegger spreekt het vanzelf dat wij ook Hegel met omgekeerd voorteken moeten leren lezen. De list der rede kan niets anders zijn dan de verkapte list der dingen. Door ogenschijnlijk het voortouw aan de tegenstander te geven onttrekken de dingen de werkelijke drijfveren van de geschiedenis aan het zicht. Dat blijkt onmiskenbaar zodra wij Hegels antecedenten doorlichten.

Hegel trok de lijn uitgezet door de Griekse metafysica door. Maar hij leunde stiekem zwaar op een vertegenwoordiger van een andere, meer obscure onderstroom van de historie, namelijk op Jacob Böhme, een zeventiende eeuwse schoenlapper en ingewijde uit Bohemen die werd geplaagd door visioenen. Böhme zette de Neoplatoonse en gnostieke mysterieën voort en die besmetting heeft Hegel nooit helemaal van zich af weten te wassen. Umberto Eco bespreekt in zijn lijvige boek *De slinger van Foucault* de estafette van historische fakkeldragers van deze onderdrukte cultus. Maar ook Eco heeft niet durven zeggen waar het op staat. Ook hij behandelt het thema van de historische samenwering slechts als een uit de hand gelopen semiotische grap. Hij heeft niet gedorst zijn ontmaskering van de schijn van de geschiedenis terug te voeren tot de bron ervan: de list der dingen. Dat moet nu tot elke prijs wel gebeuren.

De ware toedracht is te vinden in een late hedendaagse uitloper van de esoterische traditie: in de Rozekruiserscosmologie van Max Heindel, waarvan de tweede druk in 1924 werd uitgegeven bij uitgeverij Gnosis in Amsterdam. Het vertolkte gedachtengoed stamt rechtstreeks uit *De Geheime Leer* van Blavatsky en uit *De Wetenschap van de Geheimen der Ziel* van Heindels leermeester Rudolf Steiner. Het epos vangt aan met het uit de doeken doen van de buitenaardse oorsprong van de mens: de Griekse leugen bij uitstek. Vervolgens wordt de onderdompeling in de stof beschreven als een in de tijd onbecijferbare lange trek door verschillende sferen van stoffelijke consistentie heen: van een ijlstoffelijk begin door steeds hogere verdichtingstoestanden heen. Achtereenvolgens passeert de geest door het Polaire, het Hyperboreesche, het Lemurische en het Atlantische tijdvak, tot tenslotte het hedendaagse, het Arische tijdperk ingaat. Daar herhalen de voorafgaande periodes zich nog eens op kleinere schaal, totdat het *nadir* of dieptepunt van verstoffelijking wordt bereikt. Van daar af aan begint de uittocht, het verlies van soortelijk gewicht en daardoor het opstijgen, de thuiskeer, terug naar de onstoffelijke origine. Een schema van involutie en evolutie, van incarnatie en vervluchtiging. Dat vinden de esoterici de geschiedenis van de Zelfmanifestatie van het Zijn. Hetzelfde schema als dat van de Neoplatonici en van Hegel, maar meer gedetailleerd in zijn uitwerking. De list der dingen valt daarin niet meer onopgemerkt te verstoppen.

In de Lemurische tijd bestonden de menselijke geesten in spe nog uit grote gasvormige ballonnen die vrij door een dunne atmosfeer stuiterden. De Heren van het Lot die de indaling van de mens in de stof begeleidden, moesten de mensen bij de overgang naar het Atlantische tijdperk ertoe overhalen een vastere vorm aan te nemen. De Atlantische atmosfeer was vochtig en groen, ongeveer als Ierland op een

regenachtige dag. De mens moest een meer verdichte druppelvorm aannemen. Om dat te bewerkstelligen werd toevlucht genomen tot een probaat middel: het ritme, het drummen. Door middel van laag getrommel werden de geesten verder de stof in gelokt of desnoods gedreven. Dat ligt inmiddels heel ver achter ons. Ondertussen staan wij in de Arische rondte voor de overstap naar de weg omhoog.

En nu treedt de list der dingen zonder zwachtels uit de geschiedenis naar voren. Sedert enige decennia zijn de Lemurische ritmes weer onder ons. Sinds de jaren vijftig worden wij dagelijks omringd door de bonkende ritmes van de rock & roll, tegenwoordig nog verhevigd in de house-muziek. Overal klinken de oertrommels op, zelfs tijdens het schijnbaar onschuldige winkelen. In auto's, treinen en bussen dient onze jeugd ze zichzelf via walkmans toe. Electronisch versterkt, met daaroverheen het jengelen van getormenteerde gitaren die de pijn der dingen

over de daken schreeuwen. Dieper de stof in! Niks ommekeer en opstijgen! Veeleer regressie, terugval naar Atlantis of nog verder. En deze tendens wordt nog bekrachtigd door het begeleidend verschijnsel van de drugscultuur. Zong Bob Dylan niet reeds eind jaren zestig: ‘everybody must get stoned’? Verstenen! Dat valt toch niet mis te verstaan? En Nederland is daarin nog wel het gidsland. Hegels filosofie van de opstanding der rede, waarvan hijzelf nota bene het stralende hoogtepunt moest vormen, wordt hedentendage door de geschiedenis zelf weerlegd. De dwaas. Zijn list der rede is mislukt. Sterker nog, hij bleek een volgzame collaborateur in de list der dingen. Heil Atlantis, is de leus van de aangebroken New Age.

4. De ziekten der dingen

Natuurlijk meende Belcampo het niet toen hij de aardbol zelf tussenbeide liet komen met de mededeling dat de mens van buitenaardse oorsprong is en alle dingen dientengevolge op hem zijn aangewezen. Hij zei dat alleen maar om als nar te kunnen worden getolereerd door de opstandige dingen. Uit spijt over zoveel lafhartigheid voegde hij later in *Verborgenheden* (1964) een postscriptum toe aan zijn verhaal. Het heet: ‘De ziekten der dingen’. Na een beetje flauwe aftrap over astmatische kachels gebruikt hij dezelfde metafoor van ademhalingsmoeilijkheden voor de andermaal ten tonele gevoerde aarde. Na een reeks overpeinzingen, onder andere over verzakkende gebouwen, komt hij eindelijk tot de kern. Om aan de veilige kant te blijven spreekt hij in de derde persoon:

> Hij zal nog verder gaan en zich afvragen of er misschien ook zieke bergen bestaan en zieke rivieren. Hij zal dit moeten erkennen want hij denkt aan massale neerstortingen van gangreus bergweefsel, soms met rampzalige gevolgen, aan rivieren, die geleidelijk een thrombus vormen tot grote schade van de scheepvaart. En dan komt hij tot zijn eindconclusie: als alle dingen vatbaar zijn voor ziekte, dan kunnen ook planeten ziek zijn. En in ontsteltenis vraagt hij zich af: bewoon ik soms een doodzieke planeet? Wat zou het anders kunnen zijn? Laten de sterrekundigen met hun kijkers toch eens goed opletten of de andere planeten niet beginnen op eerbiedige afstand met een boog om ons heen te gaan.

De aarde is niet zomaar ziek, maar schizofreen. Terwijl een deel van de stof ernaar streeft zich als een luchtbel uit de poel los te maken en op te stijgen, streeft het grootste deel overeenkomstig zijn eigenlijke aard naar omlaag. In de luwte van de stijgende lijn van de aan metafysica verslaafde mensen, die zich steeds verder verwijderen van hun als al te pijnlijk ervaren basis, mobiliseren zich ondertussen ongestoord de dingen.

Ik las kortgeleden in de krant dat er in Darmstadt een nieuw superzwaar element is ontdekt. Het betreft nummer 112 in het Periodiek Systeem der elementen en heeft een levensduur van een duizendste seconde. Een signaal? In ieder geval niet een van betekenis. De dingen kennen immers geen symboliek. Om iets te kunnen representeren moet je van jezelf verwijderd zijn geraakt en dat zijn de dingen niet. Ik las een poos

geleden ook over een vrouw die na de ontploffing in Tsjernobyl reeds twee jaar in haar verzegelde appartement bivakkeerde. Zij had ramen en deuren hermetisch dichtgekit en haar meubilair en zichzelf in plasticfolie verpakt uit angst voor besmetting. Pathologisch? Haar klaarblijkelijke angst voor de dingen wijst op een ernstig geval van metafysica-vergiftiging en die is tegenwoordig wijdverbreid. Nu ik alles doorzie, heeft zich een koortsige klaarte van mij meester gemaakt. Ik draai de bijeengebrachte evidenties om en om, maar ik kan er niets beters van maken. Mijn wereld zal nooit meer dezelfde zijn.

De dingen hebben blijkbaar hun hele massa in hun kern samengetrokken en trachten de mensen omlaag te trekken naar hun eigen zwaartepunt. Als de mensheid niet goedschiks tot de orde kan worden geroepen, dan maar kwaadschiks. Weg van de transcendentie in tegenovergestelde richting, naar een toenemende verdichting van de stof! De aarde staat op imploderen. En wij? Wij zullen bezwijken onder ons eigen gewicht. *De horror vacui* van de metafysica maakt plaats voor de *horror pleni*, het onvoorstelbaar afschrikwekkende van een samengebald bestaan. Het enig mogelijke soelaas bestaat erin vrijwillig naar de aarde terug te keren. Wij hebben de dingen te lang

verwaarloosd. Misschien schamen we ons niet voor onze eigen dingachtigheid, maar wij doen toch niets om onze familiebanden aan te halen. Laten we eens proberen voor de dingen te zorgen, ze te verplegen desnoods. De samengestelde dingen zijn immers op onze zorg aangewezen. Bak toch zelf uw verjaardagstaart! Laten we de dingen weer tot focus maken van ons handelen, om zo met hen samen onze eigen dingachtigheid te leren vieren.

De TV toont beelden van de EO-jongerenlanddag. Dezelfde taferelen herhalen zich in de immer uitbundige Pinkstergemeenten. De daar ten gehore gebrachte reli-pop rockte rauwer en hun punk klonk harder dan de door hen zo verfoeide *death-metal.* Zij menen zo hun transcendente Heer te prijzen, maar ondertussen vormen zij zichzelf om tot willoze voertuigen voor de samenspanning der dingen. En of dat nu kwaad kan? Als we besluiten terug te keren naar de aarde niet eens. Dan moeten we de onstuimige ritmes juist verwelkomen als de lokroep van de stof. Maar dan krijgt Hegel op een rare dialectische manier toch nog gelijk. Zijn discipelen zullen dat ongetwijfeld wel hebben voorzien. De lichamelijke géést is per slot van rekening tevens een lichámelijke geest. Transcendentie en indaling in de stof horen bij elkaar. De list van de rede en de list der dingen zijn één pot nat. De mens oscilleert tussen twee polen, boven en beneden, zonder ooit uit de achtbaan van het bestaan te kunnen geraken. En daarin draai ik tegen wil en dank mijn rondjes. De waarheid jaagt via mij haar eigen staart na. Ik pieker wat af.

Eén ding staat echter als een paal boven water: Belcampo is gek. En ik verblok naar het oosten. Daar zijn ze tenminste serieus. Maar wie is nu nog bereid zijn wijsvinger naar zijn voorhoofd op te heffen? Het onheil van het oproer der dingen nadert onverbiddelijk. Laten de gewonnen gelovigen de dingen waarmee zij zich omringen hun vrijheid hergeven en zich tegen de gestaag stijgende zondvloed samentrekken op de Bibelebonse berg. In de hoop de dingen nog te kunnen vermurwen psalmodiëren wij daar eenstemmig het lijflied ‘I pity inanimate objects’. Volg de witte paaltjes! Samen met Belcampo verbeid ik uw komst.

Ingrid Hoogervorst
Schrijven is schuren tegen de wonden
In gesprek met Louis Ferron

Louis Ferron (1942) oogstte in de jaren zeventig grote bekendheid met een reeks romans waarin het Duitse cultuurgoed centraal stond. In de Teutoonse trilogie (1974-76) *Gekkenschemer, Het stierenoffer* en *De keisnijder van Fichtenwald* gaat hij terug naar het Duitsland aan het eind van de negentiende en begin van de twintigste eeuw. In *Turkenvespers* (1977) is het decor Wenen rondom 1900 en in *De Gallische ziekte* (1979) lopen tijden en personages geheel door elkaar heen. In 1982 verscheen *Hoor mijn lied Violetta*, een roman met een Hollands decor. In 1990 ontving Ferron de AKO-literatuurprijs voor *Karelische nachten.*

Ferron staat bekend als een auteur van 'gecompliceerde' boeken. Hij speelt graag het spel met de dubbele bodems, leent personages uit toneelstukken van Von Kleist of uit romans van Thomas Mann en stopt zijn verhalen vol met verwijzingen naar de Europese cultuurgeschiedenis, en de Duitse in het bijzonder.

In *De Walsenkoning* (1994) en *Een aap in de wolken* (1995) lijkt Ferron de spiegelgevechten, rolverwisselingen en vermommingen, kortom de hele maniëristische manier van schrijven definitief overboord te hebben gegooid. *De Walsenkoning* en *Een aap in de wolken* vormen de eerste twee delen van een triologie waarin de levensgeschiedenis van de auteur uit de doeken wordt gedaan. Het eerste deel is een afrekening met de moeder, het tweede beschrijft de groei naar zijn schrijverschap. Het decor is eenduidig: Haarlem, de muffe provinciestad, toonbeeld van kleinsteedse hypocrisie, waar de schrijver opgroeide, nog steeds woont, altijd zal blijven wonen... en waar we in het witte huis aan een van de oudste grachten van de stad een gesprek voeren over de Wende in Duitsland, over Ferrons eigen literaire wending in de jaren negentig en de innerlijke wending een duik te nemen in het autobiografische diepe.

Literaire vermomming

Wat is de aanleiding geweest voor je 'duik in het autobiografische diepe'?

Dat de hoofdpersoon Ferron heet, is een pesterijtje met de lezer. Een spelletje alsof het geheel authentiek zou zijn. Kijk, het gaat in de allereerste plaats om romans, niet om een autobiografie. Anderzijds was het voor mijn identificatie met de hoofdpersoon belangrijk hem mijn eigen naam te geven omdat ik bij het schrijven de aandrift wilde ervaren te werken aan een autobiografie.

Mijn allereerste roman was een heel autobiografisch boek, dat nooit gepubliceerd is omdat ik het niet goed genoeg vond. Er was geen afstand genoeg om over mijn eigen leven te kunnen schrijven. Toen ben ik half-historische romans gaan schrijven die natuurlijk wel over mijn Duitse achtergrond gingen om uiteindelijk dichter bij mijn eigen kern terecht te komen. Langzamerhand werden mijn romans steeds minder historisch. *Hoor mijn lied, Violetta* en *Huis der Wateren* kwamen al dichterbij. De hoofdpersonen vertonen al veel kenmerken van mij, alhoewel ze nog wel een ander beroep hebben en een andere naam dragen. Toen de Wende in Duitsland plaatsvond, was het thema van de Duitstalige cultuurgeschiedenis ook op. Ik heb nog een boek geschreven na de Wende, getiteld *Spergebied*, over een man die tijdens het Oostduitse

bewind in het spergebied woont en een dubieuze rol in de oorlog heeft gespeeld. Dat was de afsluiting.

Wat verloor Duitsland na de Wende?

De historische fascinatie was weg. Als je vroeger Oost-Duitsland bezocht, had je het gevoel dat Het Derde Rijk nog nasudderde. Weliswaar onder een ander bewind, maar er hing toch dezelfde sfeer, die intimidatie. Dat maakte Duitsland tot een tragisch cultuurgebied en die tragiek inspireerde. Na de Wende is de

Tweede Wereldoorlog echt afgelopen. Ik had ook wel het gevoel dat ik dat hele Duitse probleem van alle kanten bekeken had. Nu moest ik het maar eens over mezelf hebben.

Het verleden drong zich op? In Een aap in de wolken *spreek je over het jarenlang wegstoppen van herinneringen. 'Alsof het een droom is geweest die ik al dromend van me afschud.' Door te schrijven heb je lang herinneringen kunnen wegdrukken?*

Ja, zoiets. Maar dat behoort tot de geheime processen van de schrijverij.

Je bent jarenlang met intellectuele hoogstandjes bezig geweest. Heeft het met leeftijd te maken dat de herinneringen nu naar boven komen?

Ik koos de literaire vermomming om mezelf emotioneel op een afstand te houden. Toen ik begon te schrijven was ik me erg bewust van het feit dat ik met literatuur bezig was. Enige ijdelheid is mij ook niet vreemd, dus dat leidde tot veel vertoon van kennis. Ik had mijn huiswerk goed gedaan.

Die ingewikkelde literaire constructies waren ook typisch voor de zeventiger jaren. De groep rond De Revisor deed haar uiterste best een grote gelaagdheid in hun romans aan te brengen.

Merkwaardigerwijs ben ik nooit tot die groep gerekend want mijn romans pasten daar wel binnen. Ze hebben me wel bij de post-modernisten gerangschikt alhoewel ik dat zelf nooit zo ervaren heb. Wat mij onderscheidde van Revisor-auteurs was hun kale, emotievrije benadering van de dingen. De piejasserij en theatraliteit in mijn verhalen stonden daar haaks op, alhoewel de constructies hetzelfde waren. Ik trok liever het narrenpak aan - met rinkelende bellen de wereld in.

De behoefte om mijn emoties in mijn werk te betrekken werd steeds sterker. Die literaire spelletjes waren wel aardig, maar ik kreeg sterke behoefte eerlijker te durven zijn en het masker af te nemen. Om daar natuurlijk weer een ander masker voor in de plaats op te zetten. Mijn stijl is veranderd. Een soort gestileerde spreektaal. Ik wilde een mate van eerlijkheid betrachten die ook in de taal terug te vinden is. Geen zijsprongetjes, geen intellectuele hoogstandjes, geen literaire verwijzingen. Gewoon recht uit het hart.

Tegenover wie wil je eerlijker zijn?

Het is een uitdaging die je aan jezelf stelt. Tegenover wie anders. Het leven is een groot bedrog, anders kun je je niet eens handhaven. Recht overeind durven staan en zeggen: 'Dit ben ik. Nu moet je jezelf maar eens in de waagschaal durven stellen en tot op de bodem gaan.' Die drijfveer zit er achter.

Pleeggezin

De schrijver draait onrustig nog een shaggie. We praten over zijn jeugd. Ferron is in 1942 geboren als kind van een Nederlandse moeder en een Duitse vader. In De Walsenkoning *draait het om de wrok tegen de moeder die haar zoon, het 'moffenjong', wegstopte in pleeggezinnen en internaten. Het is voor het eerst dat Ferron zijn biografische achtergrond onverbloemd in een roman beschrijft.*

Mijn verwekker was getrouwd met een Duits dienstmeisje en woonde al twintig jaar in Nederland. Hij werkte in Den Helder als huisschilder. Pas in het laatste oorlogsjaar - hij was al in de veertig - werd hij als Volksduitser opgeroepen. Hij was dus gewoon civiel verwekker, geen oorlogsverwekker. Zijn vrouw kon geen kinderen krijgen. Mijn moeder zat met mij omhoog - het was een schande in die tijd - dus mijn verwekker zei tegen zijn eigen vrouw: 'Ik weet een leuk adoptief kind voor je'. Hij meldde er wijselijk niet bij dat het zijn eigen kind was. Nadat haar man was opgeroepen voor militaire dienst, vertrok zijn vrouw met mij naar haar ouders in Bremen. Daar ben ik opgegroeid en na de oorlog heeft mijn eigen moeder me via het Rode Kruis terugggehaald.

Ik vraag hem wat hij nog van die periode weet en opeens begint hij te glimmen. Heel veel nog, zo blijkt en onmiddellijk loopt hij naar de boekenkast achter zich waar een aantal ingelijst foto's staan. Foto's van zijn pleegmoeder, met haar zuster en hij als een zesjarig rondborstig ventje ernaast.

Heel veel herinneringen heb ik aan die tijd. Het was een hectische tijd, Bremen werd gebombardeerd, het dak werd van het huis geschoten. Ik herinner me het moment dat ze me kwamen halen nog heel goed. Het was een dramatisch moment. Met de trein kwam ik in een opvangkamp in Nederland terecht waar heel

veel kinderen zaten. Ik werd bij de ouders van mijn moeder ondergebracht en had opeens een grootmoeder die ik ‘moeder’ moest noemen en een echte moeder die ik ‘tante’ diende te noemen. De pleegmoeder die ik als mijn echte moeder beschouwde bleek helemaal geen familie te zijn. Dat is zo'n onwaarschijnlijke situatie, zoiets kun je niet eens verzinnen.... Eenmaal bij mijn Nederlandse grootouders heb ik vreselijk gehuild. Ik werd op een hobbelpaard gezet maar toen mijn tante ‘Mein Prinschen schlaf ein’ zong, spitste ik de oren en verdwenen de tranen. Ik hoorde de moedertaal!

Vorig jaar ben ik er teruggeweest omdat ik voor de Volkskrant in Bremen moest zijn. De familie stond nog in het telefoonboek, de straat was er nog, het huis stond er. Een stokoud vrouwtje deed open, mijn tante. In Duitsland heette ik Karl Heinz Beckering en toen ik dat zei, wist ze meteen wie ik was. Een wonderlijke ontmoeting werd dat.

Ferron haalt een volgende foto voor de dag waarop hij met zijn tante en haar dochter op de bank zit. Hij vertelt hoe gesloten ze werden toen hij ze een en ander over vroeger wilde vragen en besloot maar z'n mond te houden.

Via Duitse instanties ben ik erachter gekomen dat mijn verwekker in zijn verloftijd gesneuveld is door een naar beneden vallende gevel. *(Hij laat een foto zien van zijn verwekker en zijn echtgenoot: ‘Deze foto heb ik sinds kort.’)* Mijn pleegmoeder is na de oorlog naar Amerika gegaan. Met de boot ging ze via Rotterdam en kwam nog langs met het verzoek aan mijn moeder of ze me mee kon nemen. Mijn moeder liet die beslissing aan mij over, wat voor een jongen van tien jaar nogal absurd was, maar ik durfde het niet aan. Ik had een heel ander leven geleid, denk ik nu weleens, misschien was ik een hele brave zakenman geworden. Op mijn zestiende schreef ik mijn Duitse familie een brief. Ik kreeg ook reactie terug, maar besloot toen het hierbij te laten. Het was de leeftijd dat ik het marxisme verkende en niets met moffen van doen wilde hebben.

Waarom haalde je moeder je op terwijl ze daarna niets deed om je als zoon te behandelen?

Dat is een goed bewaard geheim. Ze zal het wel op moederliefde gooien, maar het was eerder onder druk van haar eigen ouders. Mijn moeder zei nooit wat. Als ik iets vroeg dan keek ze uit het raam of de zon scheen. Ik werd in Haarlem uitgescholden voor ‘moffenkind’, mocht met klasgenoten niet spelen. Ik woonde in de Bomenbuurt, Haarlem-Noord. Mijn grootvader was een eenvoudig employé bij de Spoorwegen en het was een benauwend *lower middle class*-milieu. Ik werd ook vanwege die achtergrond geweerd. Bij vriendjes niet over de vloer mogen komen. Achter je rug om gesmiespel over dat je vader een Duitser was. Op school gepest en gemeden.

Kleinsteedse hypocrisie

Haarlem heeft bij Ferron heel wat rancunes opgewekt. In zijn boeken is de stad als bron van ergernis prominent aanwezig. Een bolwerk van kleinsteedse hypocrisie, broeinest van gefnuikte burgermansverlangens, kweekvijver voor gemankeerde ambities waar de hoofdpersoon schuimbekkend tegen van leer gaat. De twee laatste

boeken vormen een lange monoloog gedurende een zwerftocht door de straten, steegjes van de stad waar de atmosfeer wordt verpest door 'geuren van ongewassen lijfgoed, wierook en slecht geventileerde kamers'. Een zwerftocht die tegelijkertijd een zwerftocht door zijn eigen verleden is.

> Dwalend als toen, door een stad die me sinds mijn kinderjaren vreemder en vreemder is geworden en die me niettemin of juist daardoor gevangen houdt. Bij iedere voetstap die ik zet, hoor ik een voetstap uit mijn jeugd weerklinken. Bij iedere blik die ik werp, zie ik dat kereltje vol gram en ambitie weer langs de huizen lopen; de handen diep in de zakken gestoken, de schouders wat opgetrokken, de rug gekromd, in een tempo waarmee de toekomst ver binnen de daartoe gestelde tijd gehaald moest worden.

De romanfiguur Ferron blijft er hangen omdat de confrontatie met de huichelachtigheid, kleinzieligheid, jaloezie, sentimentaliteit en het burgermansfatsoen van de stad ook een konfrontatie is met zijn eigen erfenis. Het is zijn ellendige lot gevangen te zitten in het verleden en hopeloos mislukt als een aap in de wolken door de straten te dwalen en zijn gal te spuwen. Waarom is de schrijver zelf in de stad blijven wonen?

Ik zal hier tot het eind van mijn leven blijven wonen omdat het vruchtbaar is voor mijn werk. Schrijven is schuren tegen de wonden. Tegelijkertijd schrijf ik om de pijn te vergeten. Beetje therapeutisch misschien. Buiten die rancune fascineert dat kleinsteedse me ook heel erg. Ik wil me bewust geen wereldburger voelen maar provinciaal en vanuit die provincialistische invalshoek de wereld beschrijven. Vanuit een molecuul kun je het universum goed bekijken. Stel je voor dat ik in Amsterdam had gewoond, dan was ik grachtengordelboekjes gaan schrijven waar ik me voor had moeten generen.

Rancune, haat en wrok is een mooie drijfveer voor een schrijver. Om niet te verzanden in zelfmedelijden heb ik die rol van knorrige, cynische oude man gekozen. Dat cynisme geeft me de vereiste afstand tegenover het onderwerp. Dat is de invloed van die Franse kankeraar Celine en de toneelschrijver Thomas Bernard. Die bijtende monologen van Bernard zijn prachtig.

Wat was de reactie vanuit de familiekring op De Walsenkoning?

Natuurlijk heb ik jarenlang tegenover mijn moeder een enorme wrok gevoeld. Ik was het levend bewijs van haar misstap en werd dan weer bij mijn grootouders, dan weer bij andere gezinnen ondergebracht of op een kostschool gedaan. Dat wisselde per jaar. Achteraf begrijp ik wel dat de tijd en de sociale omstandigheden het haar niet gemakkelijk hebben gemaakt. Ze zegt dat ze het boek niet gelezen heeft, maar dat vraag ik me af. In eerste instantie wilde ik pas met deze serie boeken beginnen als ze dood was. Maar ze is erg vitaal en kan dus nog wel dertig jaar meegaan. En ik moést die trilogie schrijven. Het was genant om in de roman haar overlijden als dramaturgische aanleiding te gebruiken terwijl het mens in werkelijkheid nog leeft. Maar ik had dat nodig want die autobiografische boeken moesten geschreven worden.

Gevoelsarmoede

Het gebrek aan moederliefde heeft bij de fictieve Ferron een onmogelijkheid tot gevolg om een duurzame relatie met vrouwen op te bouwen. In De Walsenkoning *verliest hij zijn vrouw Andrea en zijn vriendin Esther en in* Een aap in de wolken *wordt de helft van het boek met heimwee en spijt teruggekeken op zijn huwelijk met de roodharige Rosa, het toonbeeld van zuiverheid en liefde, die hij bedriegt en dusdanig kwetst dat ze de benen neemt en naar Amerika gaat. Heeft de schrijver zelf moeite met vrouwen?*

Nu komen we op het terrein van de psychiater. Ik ben drie keer getrouwd geweest. Een zekere gevoelsarmoede is mij niet vreemd. Voor een schrijver een zegen maar niet voor de medemens. Het niet kunnen geven van genegenheid, altijd afstand willen houden, bang zijn om intiem te worden met andere mensen, het gevoel je te verliezen... kortom alle dingen die een relatie ideaal maken, heb ik altijd geprobeerd op een afstand te houden. Daar gaat tenslotte iedere relatie aan kapot. Je bent bij voorbaat zo bang gekwetst te worden dat het mislukt. Ach, dan schrijf je maar heel hard. Onder het motto ‘voor de kunst wijkt alles’ houd je iedereen op een afstand.

Ouder geworden kijk je er op terug en realiseer je je hoe spijtig dat is geweest. Je vraagt je af of je ambities het wel waard zijn geweest je persoonlijk leven aan op te

offeren. Is een geslaagd leven als persoon niet meer waard dan een geslaagd leven als schrijver? Maar nu spreekt de persoon, niet de schrijver, want die vraag mag ik me als schrijver niet stellen, anders schrijf ik niet meer.

Schrijven aan het ideale boek

De hoofdpersoon Ferron is een rancuneuze mislukkeling. In De Walsenkoning *is hij journalist bij de 'Kennemerbode', een lokale krant voor Haarlem en omstreken en in* De aap in de wolken *een mislukt kunstenaar die op een reclamebureau terechtkomt. Via zijn schoonmoeder weet hij een aantal gedichten in Maatstaf te plaatsen, maar na publikatie vraagt hij zich af wat een dichter is en weet dan het antwoord al. 'Een oplichter. Iedere kunstenaar is een oplichter'.*

Als oude, verbitterde man dwaalt hij met zijn hond door Haarlem en in plaats van de Parnassus te beklimmen en het blauw van de hemel te plukken blijft hij zijn hele leven gevangen in het kruiperige, huichelachtige, talentloze 'niets' hangen. In plaats van in de wolken te zweven, zakt hij met beide benen in de modder van de eigen kwetsbare kleinzieligheid weg.

> Geen gelegenheid liet ik onbenut om mijn kwetsbare ziel tegen het leven te schuren, verbaasd de wonden te bestuderen en luidkeels kermend door de straten en krochten te gaan.

Hij is een sokkenmens geworden. Iemand wiens eerste zorg is 's morgens te bepalen welke sokken hij zal aantrekken. Genegeerd door de andere cafégasten rest hem enkel nog zijn hond Bertje aan wie hij het verhaal van zijn jeugd kwijt kan.

Ook Ferron is als kunstenaar begonnen en heeft een tijd bij een reclamebureau gewerkt. In mei 1962 debuteerde hij met de gedichtencyclus 'Kleine Krijgskunde' in Maatstaf. De overeenkomsten met bestaande situaties en personen deden recensent A. Kossmann suggereren dat je sleutelromans geschreven hebt.

Heel kinderachtig van Kossmann want dat is helemaal de bedoeling niet. Ik schrijf geen sleutelromans. Wat ik heb meegemaakt gebruik ik als metafoor voor mijn roman. Maar het is geen autobiografie. Ik ben geslaagd in mijn schrijverschap, maar ik heb die twee personen wel in me. Je speelt een toneelspelletje, het is een literaire vermomming. De schrijver Ferron blijft een romanticus en zal zijn schrijverschap nóóit relativeren, maar dat je het hoogste nooit bereiken zult, is haast ingebakken.

Wat is voor jou het hoogste?

Het onsterfelijke boek schrijven. Welke schrijver zou dat niet willen! Je hebt voor jezelf het ideale boek voor ogen. Hoe het er precies uitziet, weet je natuurlijk niet want anders zou je het schrijven. Ergens zit een kompasje in je hoofd - vage richting Noord - dat je volgt. Je realiseert je met allerlei zijtakjes en afbuigingen dat je in de juiste richting zit en hoopt op de Noordpool aan te komen. Het derde deel van deze trilogie wordt weer heel anders, dan komt er een geheel ander aspekt van mezelf naar voren en waarschijnlijk speelt het niet in Haarlem.

Genetisch bepaalde somberman

Wat voor invloed heeft dat schrijven over je verleden op je herinneringen, op de realiteit van dat verleden?

Dat het er veel ingewikkelder op wordt. De manier waarop je het interpreteert, vanuit welke invalshoek je het bekijkt, tot welke conclusies je komt... je zou denken dat het er duidelijker op werd, maar het tegendeel is waar. Het verleden wordt alleen maar complexer omdat je kijk je keuze bepaalt. Als het boek af is, denk je: ik had het ook vanuit die invalshoek kunnen bekijken en dan zag het er heel anders uit. Bepaalde facetten uit mijn biografie komen ook in andere romans voor, maar weer heel anders. In beschrijving van milieutjes, achtergronden van personages. Die Duitse kant heb ik indertijd benadrukt, gestileerd en uitvergroot omdat het een aangename dramatisch aspekt aan mijn leven gaf. De eeuwige ontheemde, de eeuwige emigré die niet welkom is in eigen land. Het creëert een prettige buitenstaanderspositie die voor de toneelspeler - want ik ben natuurlijk een toneelspeler van mijn eigen leven - en de schrijver heel vruchtbaar is. Duitsland was in die tijd nog de Satan in eigen persoon. Die Duitse vader maakte je tot mythologisch gegeven. Ik ben zeer anti-Duits opgevoed en kon die mythe als een vorm van rebellie gebruiken. Iedereen is erop

tegen dus ben ik er voor. Die hele Duitstalige cultuurgeschiedenis fascineerde me omdat het een stukje van mij was. Ik las Duitse schrijvers, filosofen en toen ik begon te schrijven kon ik die belezenheid goed gebruiken voor de thema's van mijn boeken.

Het is een niet zo vrolijke ballade die in je laatste boeken gezongen wordt over het mensdom. Heb je zo'n sombere visie op de existentie?

Jazeker, de Schopenhauer-erfenis. Maar dat ligt meer op het filosofische vlak dan op het persoonlijke. Door je jeugd ben je bijna genetisch bepaald somberman te worden. Het leven is geen lolletje, maar het scheelt weer dat er ook flink tegen de klippen op wordt gelachen. Dat vormt het theatrale aspekt in mijn werk. Een soort fluiten in het donker. Flink lawaai maken en om je heen slaan, dan valt het niet zo op hoe bedreigend de omgeving voor je is. Vergelijk het met hardop zingen, marcheren, met je armen zwaaien of liedjes galmen als je door een eng donker bos loopt om het gevaar en de angst van je af te zwaaien.

Dat theatrale is een stijlfiguur die mij goed ligt. Mijn liefde voor de operette en de Weense walsen heeft met de gelukkige momenten uit mijn jeugd te maken. Het was een bewust gevoede vereenzelviging met al-

les wat Duits was. De radio stond aan op een Duits station en mijn moeder zong mee met schlagers, Duitse filmmuziek of operettes. Het muzikale erfgoed van mijn moeders generatie werd beheerst door de Duitse culturen, via haar generatie is dat op mij overgekomen. De grote Duitse romantici hebben mij zeer beïnvloed.

Je hebt ongetwijfeld van je vader een SS-er gemaakt en van jezelf een oorlogsslachtoffer. Wat het geen schok toen de geschiedenis van je vader veel gewoner bleek dan je fantasieën erover?

Ja, alles viel op zijn plaats na het themanummer van BZZLLETIN, vijftien jaar geleden. Ik ontving enorm veel post van mensen die informatie hadden over mijn vader. Ik ben op zoek gegaan; gemeente Den Helder aangeschreven, Duitse organisaties benaderd en toen hoorde ik van alles over mijn vader. Hij moet een erg aimabele man zijn geweest. Maar het beeld dat ik er van had gemaakt, beklijft wel hoor! Die mythe laat je niet zo maar in de steek voor de normale waarheid.

Hoe ziet de toekomst eruit?

Het is zeker niet zo dat ik nu alleen nog maar makkelijke boeken ga schrijven. Die twee lijnen - het autobiografische en quasi-historische - in mijn werk bestonden er altijd. Voordat ik aan het derde deel van deze trilogie begin, schrijf ik eerst een roman die op die historische lijn voortborduurt. Hij zal wat leesbaarheid betreft wel dichter liggen bij *De Walsenkoning* dan bij *Turkenverspers* want je wordt wel gevormd en je steekt er wat van op.

En na een zoveelste shaggie te hebben gedraaid, kijkt Ferron me aan en zegt:

Woede houdt het vuur brandend. Schrijven is de wonden schuren. Je moet gaan tot het bittere einde, tot je niet meer verder kan en bij wijze van spreken het pistool tegen je kop zet. Zover moet je gaan in die woede, rancune, frustratie, tot de bodem van de prutsloot en dan nog dieper. Tot je het geheim van het zwart ontdekt.

J. Heymans
Wat leeft gaat nooit meer dood
In gesprek met Leo Vroman

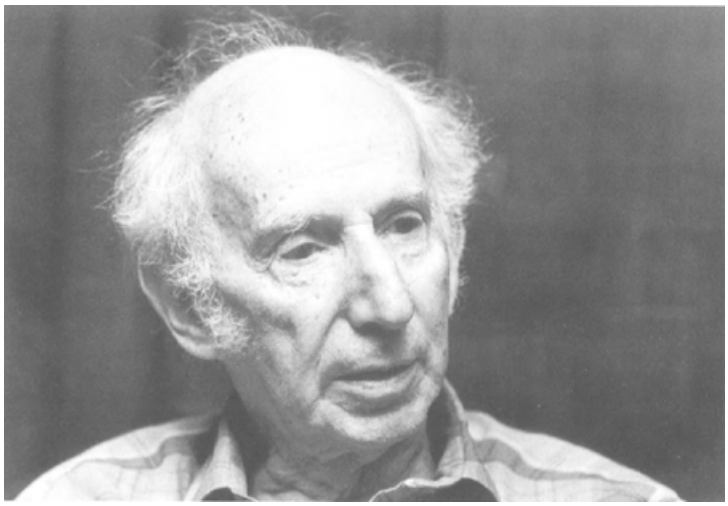
Vroeger kreeg de hematoloog Leo Vroman (Gouda, 1915) die sinds 1946 in de Verenigde Staten woont en werkt, van zijn collega-wetenschappers vaak te horen dat hij voor een dichter behoorlijk goede wetenschap bedreef. En collega-dichters voegden hem toe dat hij voor een wetenschapper wel leuke versjes schreef. In de Lage Landen is Vroman vooral bekend als de schrijver van een omvangrijk poëtisch oeuvre - een belangrijk deel daarvan is ondergebracht in het boekwerk *Gedichten 1946-1984* (1985) -, maar in de Verenigde Staten geldt hij als een vooraanstaand bloedkundige die het Vroman-effect op zijn naam heeft staan. 'Dat is,' doceert Vroman, 'het vermogen van bloedplasma - maar het is ook een eigenschap, want het bloed doet wat het moet doen - om eiwitten op een oppervlak af te zetten. Afhankelijk van dat oppervlak wordt dat snel of langzaam door een ander eiwit vervangen. Het is al of niet toevallig dat het eiwit waar we het meeste van hebben ook het eerste wordt afgezet. En het eindigt, voorzover we hebben gemeten, na een tijdje met het eiwit waar we bijna niets van hebben.'

Vroman studeerde vanaf 1932 biologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Hij rondde deze studie af in 1941 in Batavia met het proefschrift *Surface contact and thromboplastin formation* (1960) en de monografie *Blood* (1967), die een jaar later in herschreven versie in het Nederlands verscheen. Ook zijn rijkelijk geïllustreerde autobiografie (*Warm, rood, nat & lief*, 1994) is oorspronkelijk in het Engels geschreven. Na zijn pensionering bij het Veterans Administration Hospital in Brooklyn kreeg Vroman een *grant* voor de Columbia University. 'Ik ga nog eens per week naar Columbia,' vertelt Vroman. 'We hebben een nieuwe grant aangevraagd. Wordt die beurs toegekend, dan ben ik 85 voordat zij afloopt. Ik word er niet jonger op, maar dat probeer ik ook niet.' Vroman, sedert 1951 Amerikaans staatsburger, is vaak gelauwerd, onder meer met de Clemson Award For Basic Research (1986), de zilveren penning van de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen (1987) en een eredoctoraat in de Letteren aan de Rijksuniversiteit van Groningen (1989). Tevens ontving hij in 1965 de P.C. Hooftprijs voor poëzie.

Vromans levenslange onderzoek naar het gedrag van bloedplasma speelt een belangrijke rol in zijn poëzie, in het bijzonder in het lange gedicht *Liefde, sterk vergroot* (1982) dat hij ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van zijn vrouw Georgine - 'Tineke' - Sanders heeft geschreven. Na hun gedwongen scheiding aan het begin in de Tweede Wereldoorlog waarin Vroman via Kaapstad naar het toenmalige Nederlands-Indië vluchtte en in een reeks Japanse strafkampen belandde, ('een slecht georganiseerde vakantie'), zag hij Tineke pas op 9 september 1947 in New York terug: 'Laat in de ochtend kwamen de eerste passagiers de loopplank af en er waren enige grijze en dikke Tinekes bij die ze tot mijn herhaalde opluchting niet was. Toen, helemaal scheef van haar zware volle microscoopkist, ja! Net zoals ze daar acht jaar geleden mee gelopen had, zo vaak met haar wangen nat en koel van de regen. Maar nu was het warm. Ik stak mijn armen naar haar uit maar ze mompelde uit een mondhoek: 'Zoen me niet, ze kijken.' Aldus beschreef Vroman hun hereniging

in zijn autobiografie. Kort daarop trouwden ze en sindsdien zijn ze het spreekwoordelijke ideale paar.

Vroman beschouwt *Liefde, sterk vergroot* als zijn poëtisch credo. Dat bijna zestig pagina's tellende leerdicht is, volgens Vroman, ongeveer van het begin naar het einde ontstaan: ‘Ik ben bij de eerste regel begonnen, maar ik had nauwelijks een idee waar het heen zou gaan. Voorzover ik me nog kan herinneren, had ik een uiterst vaag schema in mijn hoofd: vijf, zes, zeven lessen, met intermissies. Toen ik eenmaal het woord *lessen* had bedacht, kon ik mezelf nu en dan vrijaf geven... als de klas er niet was. Dan kon ik me dus echt aan de poëzie wijden.’



(foto: Herman Nijhof)

‘De fysiologie van de liefde vind ik een fundamentele kwestie. Daarom moest ik de klas in *Liefde, sterk vergroot* enige kennis van de fysiologie bijbrengen. Het doet er niet toe waar je begint, - het wordt steeds ingewikkelder en bijgevolg mooier. Als je dan ook inziet dat hetzelfde voor andere organen geldt, kan je langzamerhand in de lessen een soort liefde opbouwen.’ Geregeld komen Vroman en zijn Tineke naar hun oude vaderland terug, de laatste jaren meestal om het Poetry International-festival in Rotterdam bij te wonen. Tezamen met onder meer Breyten Breytenbach, Lars Gustafsson en Seamus Heaney is hij lid van de Advisory Board van Poetry International, een adviescollege waarvan ook de onlangs overleden Russisch-Amerikaanse dichter Joseph Brodsky deel uitmaakte. In het vijftien pagina's lange gedicht ‘Ode’, opgenomen in zijn bundel *Psalmen en andere egdichten* (1995), beschrijft Vroman - half in het Engels en half in het Nederlands - een reisje van New York naar de Lage Landen en weerom, inclusief een verblijf op het Rotterdamse dichtersfestijn: ‘waar wij bijna ieder jaar / in een dierentuin van poëten / door taal en talenten bezeten / de kans hebben zelf een paar / vreemde dieren te heten’.

Het gedicht ‘Ode’ was ‘een poging iets optimistisch over Nederland te schrijven: een som van reisverslagen, gebaseerd op allerlei echte ervaringen, maar niet netjes op een rijtje.’ Zo is eigenlijk ook het onderhavige gesprek met Vroman tot stand gekomen: als resultaat van diverse ontmoetingen in hotellounges, zoals die van het Rotterdamse Hotel Centraal, en telefoontjes met New York.

Enkele jaren geleden zag Vroman, ‘de man van de goddelijke nachtgans’, tijdens Poetry een ROTEP-vuilniswagen rondrijden waarop zomaar een versregel uit zijn ‘moedertalige’ gedicht ‘Toch maar slapen

gaan' was afgedrukt: 'Wat leeft gaat nooit meer dood'. Iets dat hem wel vrolijk stemde, zoals hij het leuk vond voor Brodsky toen hij een paar versregels van die 'mede-Brooklyner' in de New-Yorkse *subway* zag staan: 'Sir, you are tough and I am tough, / but who shall write who's epitaph?' Vroman: 'Dat is, geloof ik, niet zijn beste versregel. Het rijmt ook niet. Je kunt beter zeggen: "Sir, you may laugh and I may laugh, / but who shall write who's epitaph?" Dat rijmt tenminste. Of: "[...] / Who has the last laugh? The epitaph". Nog beter.'

In het Engels

In de jaren zeventig heeft u, literair gesproken, ongeveer zeven jaar gezwegen. U wilde toentertijd in het Engels gaan schrijven, maar dat is bij de bundel Just one more world *gebleven. Waarom?*

Er is wel eens gesuggereerd dat ik toentertijd niet meer in het Nederlands schreef, omdat ik een stel akelige kritieken op de bundel *114 gedichten* (1969) en het toneelstuk *Voorgrond, achtergrond* (1969) had gekregen. Dat is gedeeltelijk waar. Ik had er, eenvoudigweg, geen zin meer in en ik vond het eigenlijk ook niet zo'n gemis. Bovendien had ik er nauwelijks nog tijd voor. Het wetenschappelijk werk ging erg goed, en ik was diep in het Vroman-effect gewikkeld. Tussen 1970 en 1976 heb ik, voor mijn doen, op wetenschappelijk gebied nogal veel gepubliceerd, met een kleine staf.

Na een jaar of vijf van hard werken heeft Tom van Deel me, bijna systematisch, weer plezier in het schrijven leren krijgen. Hij vroeg me of ik iets voor De Revisor wilde schrijven en heeft vervolgens het ene na het andere knopje bij mij omgedraaid. Dat is me in het verleden overigens wel vaker gebeurd: in mijn studententijd met Anton Koolhaas, en later onder meer met K.L. Poll van Hollands Maandblad. Een dergelijke *feed-back* heb ik, geloof ik, erg nodig.

Ik werkte hard en schreef dus sowieso in het Engels. Behalve de gedichten in *Just one more world* (1976) heb ik ook *Het carnarium* (1973) eerst in het Engels geschreven. Daarentegen heb ik het gedicht *Liefde, sterk vergroot* pas achteraf in het Engels herschreven. Die bewerking is in een serie Cross-cultural Communications van de kleine uitgever Stanley Barkin verschenen: *Love, greatly enlarged* (1992). Daarbij deden zich allerlei leuke problemen voor. In *Liefde, sterk vergroot* dat inmiddels al meer dan tien jaar oud is, stonden wetenschappelijke stukken die niet meer juist waren. En ik ben niet genoeg poëet om te zeggen: nou, wat doet het er verder toe. In de Nederlandse versie van de conclusies stond bij voorbeeld: 'Toen ik daarnet nog een keer keek / in het Sunday Times blad van deze week / zag ik weer The Agony of El Salvador'. Dat kon ik toch niet meer zeggen. Dat moest ik een beetje ombouwen: I remember having seen / The Agony of El Salvador / in a Sunday Times magazine'. En verder heb ik allerlei dingen helemaal veranderd. De wetenschappelijkheid waarmee ik rekening moest houden bij de vertaling van *Liefde, sterk vergroot*, speelde ook al een rol bij het gedicht 'De reactie van plasma thromboplatin antecedent (PTA) met hageman factor (HF)'. Daarin was ik in wetenschappelijk opzicht enigszins onvoorzichtig te werk gegaan, waardoor ik me genoodzaakt zag om bij die grote herdruk van mijn werk een voetnoot aan dat gedicht toe te voegen. Dat kon ik niet zomaar laten lopen.

Heeft u ooit overwogen om de bundels Poems in English (1953) *en* Just one more world *in het Nederlands te vertalen?*

Nee, dat is eigenlijk nooit bij me opgekomen. Gek. Het was natuurlijk volkomen logisch geweest, maar zo ben ik waarschijnlijk niet. Ik heb voldoende vertrouwen in de kennis van het Engelse taalgebied door de Nederlanders, ook al denken ze vaak dat de vreselijke stukken die ze schrijven in zuiver Engels zijn gesteld. Hetgeen overigens niet wil zeggen dat ze het Engels - en zelfs de subtiliteiten van gedichten - niet zouden begrijpen.

Een paar van die *Poems in English* waren gewoon slecht. Ze werden misverstaan door de redactie van Poetry Magazine. Die dacht dat ik origineel wilde zijn. Sindsdien heb ik een hele tijd geen gedichten meer in het Engels geschreven.

Voor iemand die van rijm houdt, is de spelling een van de moeilijkheden met het Engels. Als ik een keuze moet maken tussen het zogenaamde *eye-rhyme* en het *ear-rhyme*, dan gaat mijn voorkeur naar het oor uit, waarschijnlijk omdat ik een gedicht als een vorm van communicatie opvat: poëzie is toch meer praten en

luisteren dan lezen. Dat wil overigens nog niet zeggen dat ik mijn eigen gedichten graag in het openbaar voorlees. Ik denk altijd dat ik nooit praat zoals het publiek mij op papier hoort.

Tweede natuur

Een derde van uw Gedichten 1946-1984 *is, zoals Van Deel in het in de bundel* De komma van Krol *(1986) opgenomen essay 'Ik tors mijn werk als een gewei' constateerde, geschreven tussen 1978 en 1984: ruim driehonderd pagina's poëzie in zes jaar tijd. Sindsdien heeft u daar al weer vierhonderd pagina's aan toegevoegd. Heeft u een verklaring voor die - ook in vergelijking met uw vroegere werktempo - opmerkelijke produktiviteit? Beschouwt u het dichten als een tweede natuur?*

Geen idee. Het zal wel een hersenziekte zijn. Ik heb mezelf kennelijk niet geanalyseerd, want ik weet bij voorbeeld ook niet waarom ik poëzie meestal spontaan schrijf en proza op verzoek. Maar toen iemand me vroeg: zou je een gedicht willen schrijven over je ervaringen met Rotterdam op 14 mei 1940 - een gegeven met veel gevoel -, bleek ik daartoe, na enige concentratie, ook wel in staat. Dat is 'Naar de dageraad' geworden, een driedelig gedicht over mijn nachtelijke ontsnapping per taxi van Utrecht naar Den Haag, waarbij ik aan de dageraad Rotterdam in brand zag staan: 'Pas later, toen ik op eigen kracht / voortliep en mijn vlucht volbracht / werd de nacht weer diepe nacht'.

Eigenlijk heb ik altijd een zwak gehad voor opdrachten. Lang geleden schreef ik al de gedichten 'Ballade' en *God en Godin* (1967) in opdracht, evenals de toneelstukken *Het Grauwse diep* (1966) en *Voorgrond, achtergrond.* De laatste jaren ben ik steeds meer gedichten op verzoek gaan schrijven, onder meer voor Milieudefensie: de hele reeks 'Natuur-lijk' in *De godganselijke nacht* (1993) en eerder al de 'Brieven van Plum Beach' waarin het gedicht 'Koel denk ik aan ons wandelen' is ontstaan. Ik kan blijkbaar moeilijk nee zeggen. Zo heb ik bij voorbeeld ook een gedicht bij de honderdjarige *Mei* van Gorter geschreven. Niet zo'n belangrijke dichter voor mij, maar als iemand mij vraagt om een gedicht over hem te maken, dan wel.

Ook de 'Psalmen' die ik gedeeltelijk in Texas heb geschreven, zijn als een opdracht begonnen. Ik kreeg het verzoek van het tijdschift Parmentier of ik een van de oorspronkelijke 'Psalmen' wilde herschrijven. Ik heb de Bijbel opgeslagen om die 'Psalmen' te bekijken, maar ik vond ze verschrikkelijk vervelend. Toen heb ik de redactie van dat tijdschrift gevraagd of ik een eigen 'Psalm' mocht schrijven. En vervolgens ben ik er maar mee doorgegaan, want ik kreeg het gevoel dat die gedichten over dat ongrijpbare 'Systeem', die slak die zich steeds samen- en terugtrekt, belangrijk voor mij waren. Dat doorschrijven aan die 'Psalmen' is natuurlijk een ongeluk. Zoiets als: ik kan me voorstellen dat je op de top van een berg even uitglijdt, maar hoe kom je dan toch in vredesnaam helemaal beneden terecht? Ja, dat is een voortzetting van het ongeluk. Toen ik een hele reeks 'Psalmen' had geschreven, allemaal een uitvloeisel van die ene opdracht, ben ik ze ook nog eens gaan vertalen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld die Engelse 'Subways'-gedichten achterin de bundel *Psalmen.*

De opdracht om een gedicht te schrijven is wat je in Amerika een *challenge* noemt. Dat zou je in Holland *vervelend* noemen. Kinderen die daar een *challenge* zijn, zijn hier vervelend. Ik hou van het schrijven in opdracht, mits het eindresultaat maar natuurlijk is. Ik hou van natuurlijkheid. Als iets cultuurlijk is, is het ook natuurlijk. Het laatste gedicht dat ik heb gemaakt, vind ik altijd het beste, en het voorlaatste een van de slechtste.

Alleen linkerpoten

Dat het dichten uw tweede natuur is, blijkt ook uit de roman Het carnarium. *Daarin worden proza en poëzie - rijmend proza - met elkaar afgewisseld. Waarom?*

Uit noodzaak. Ik heb de scheiding tussen proza en poëzie in *Het carnarium* willen oplossen, omdat ik dat altijd een beetje merkwaardig heb gevonden. Als ik naar een boek met gedichten vraag, dan is dat net zoiets als: ik wil graag wat kip hebben, maar alleen linkerpoten. Wat mij betreft hoort het allemaal bij elkaar.

Zo wordt de opsplitsing in proza en poëzie bijvoorbeeld weggewerkt in een gedicht waarin ik de tijd probeer te vernietigen. Het staat ergens in de *Brieven uit Brooklyn* (1975):

> Maart 1823. ‘Voordat het regent’ lachte hij, zijn lepel suiker onder een ooglid van zijn dochter wringend in juni 1901, ‘voordat het regent, hahaha, zal ik 't zien sneeuwen.’ (Het was mei 1990). ‘Voordat het regent hahaha’ ... maar de moraal greep sissend naar hem terug: ‘chdchtr, ch, sjebliech.’ ‘Cheh.’; dood. (1821).

Ook heb ik wel eens een tekst over kristallijne fracties geschreven die geleidelijk wordt geconcentreerd, zoals kristallen ontstaan, terwijl de oplossing indampt. Dat deden we in die tijd toevallig met milt-extracten. Ik hield tenslotte een vierregelig gedicht over.

Het carnarium *is een nogal hybridische roman die onder meer dagboeknotities, al dan niet verzonden brieven en gedichten bevat. Bovendien voldoet* Het carnarium *aan de eisen van zowel een detective- als een science fictionroman. Waarom heeft u die roman uit zo veel verschillende literaire genres opgebouwd?*

De structuur van *Het carnarium* heeft te maken met een favoriete detective-serie die lang geleden, voor de oorlog, in Engeland is verschenen. Hoe die serie heette, weet ik niet meer, maar er zijn, meen ik, drie afleveringen uitgekomen. Elke aflevering bestond uit een stapel bij elkaar gebonden blaadjes van een politiekantoor of zoiets - brieven, agendablaadjes, peukjes in zakjes -, en dan moest je zelf uitzoeken wie het had gedaan. Ik wilde het boek op zo'n manier schrijven dat je, als je niet erg achterdochtig bent, niet eens beseft dat het eigenlijk een detective-verhaal is. Als je goed leest, staan er overal oplossingen. En wat ik denk, is in mijn laboratorium-aantekeningen te vinden.

Automortografie

Kees Fens heeft eens opgemerkt dat de roman Het carnarium *een eigensoortige autobiografie annex automortografie, het beste als een ‘vroman’ kan worden gekwalificeerd. Was het schrijven van een automortografie het belangrijkste uitgangspunt voor* Het carnarium?

Het was een roman met diverse voornemens. Ik had het als een sport opgevat om een boek te schrijven waarin ik halverwege dood zou gaan, zonder dat de roman meteen afgelopen is. Dat vond ik vreselijk leuk om te doen. Hoewel de roman in het Engels was geschreven, heb ik niet hard naar een Amerikaanse uitgever gezocht. Er was iemand die het manuscript heeft vastgehouden voor een film, maar die wilde wachten tot het boek in het Engels was verschenen. Het was ook een sport om na te gaan, of ik, op zuiver wetenschappelijke gronden, groene mannetjes kon laten ontstaan. Dat is niet gelukt, maar ik heb het wel zo ver gebracht dat ik dacht: als je iets erwtensoepachtigs met fyto-amino-gluteen bij mijn lymfocyten doet, dan zouden ze zich wel kunnen delen. Maar het lijkt bijna onmogelijk om die lymfocyten aan te moedigen om zich als bufferende eicel te gaan gedragen. Daarom voegde ik een stofje met een onvoorspelbare invloed aan het mengsel toe: tandpasta, een bepaald merk ook nog.

Het carnarium bevat niet veel namaak-wetenschap. De daartoe gecreëerde toestellen in het *basement* onder het huis heb ik wel even voor mezelf geschetst, met al die kranen en zo. Dat huis bestaat trouwens echt, maar daar wonen wij natuurlijk niet. Het is, denk ik, het beste om de personages in een science fiction-verhaal naar echte mensen te modelleren, dus waarom dan niet mijn eigen gezin genomen... die zijn allemaal aardig. Ik gebruik in mijn boeken altijd mensen uit mijn naaste omgeving, omdat ik die het beste ken.

En toen kwam dus de vraag: wat is een redelijke aanleiding om iets vreemds te gaan doen in een lab thuis? Het is mogelijk, zoals ik ook ergens in *Warm, rood, nat & lief* suggereer, dat deze vraag toch wel samenhangt met de fantasieën die ik tijdens mijn internering in Japan had over de toekomst van Tineke en mij. Ik stelde me voor: ik zou een toestel bedenken dat een solide kegel van röntgenstralen kon produceren om daar een punt in de ruimte mee te belichten. Heel intens. Ik dacht: als ik een om z'n as draaiende cilinder neem die een kwartsdraad bevat en voor de rest met jodiumzout is gevuld waar de röntgenstralen niet doorheen kunnen, dan kan ik een fijne bundel ontwikkelen. Hoe sneller de cilinder draaide, des te meer week de kwartsdraad van de verticale as af. Zo ontstond er tenslotte een denkbeeldig snijpunt van de perifere kwartsdraad en de verticale cilinder-as: het prikkelpunt. Daar stelde ik me dan meteen een toestel van voor, al wist ik niet wat ik ermee zou moeten

doen. Misschien hadden we wel een lab thuis. Ik was dus van plan om dat heel concreet te maken.

Het beste wat ik voor *Het carnarium* kon bedenken was de afschuw van onze dochter Geri van het slachten van dieren. De logische oplossing daarvoor was natuurlijk om zelfvlees te gaan kweken. Maar ik besef wel dat die ingreep ongeveer tienduizend gulden per hamburger kost.

Denken in beelden

In het kleine essay 'Tussenruimtevaart', opgenomen in de bundel Forensen tussen literatuur en wetenschap *(1990), merkt u op dat u het hartstochtelijkst leeft in tussengebieden. Daarbij beperkt u zich niet louter tot het niemandsland tussen literatuur en wetenschap. Waarom is beeldend werk, volgens u, de duidelijkste en meest noodzakelijke overgang van wetenschap naar eventuele kunst?*

Nee, nee, ik ben niet in slaap gevallen, ik zat even na te denken.... Een tijdje geleden had ik het met iemand over de kwestie of we denken in woorden of in beelden. Ik tekende een nogal grillige, gesloten figuur en ik vroeg aan hem: 'Zeg dat eens in woorden.' Maar er is natuurlijk geen enkel woord dat die figuur precies kan beschrijven.

Als ik teken - en dat doe ik meestal in de *subway* -, maak ik ook bijna altijd dingen die je niet in woorden kunt uitdrukken. Anders had ik ze immers niet hoeven te tekenen. Ik geloof dat Picasso iets dergelijks heeft gezegd, toen hem werd gevraagd wat zijn schilderijen eigenlijk hadden te betekenen: 'Als ik dat wist, had ik wel een roman geschreven.'

Vraag je aan iemand een amoebe te tekenen, dan zijn er allerlei restricties: je kunt geen scherpe hoeken tekenen, de lijn mag zichzelf niet kruisen... Daardoor krijg je een *feed-back* dat je rondig blijft tekenen en toch aansluit bij de laatste lijn. Nu doe je in die tekening waarschijnlijk allerlei dingen die gehoorzamen aan de wetten waar een amoebe aan gehoorzaamt, samenhangend met de oppervlaktespanning van die amoebe of iets dergelijks. Daar heb je al een band tussen een beeld en een wetenschappelijke beschrijving. Ik heb het heel sterk met moleculen. Als ik me moet voorstellen hoe een opgekruld eiwit reageert met een ander eiwit, dan doe ik dat tegenwoordig met behulp van de computer. Als je de structuur van de kromming weet, kun je het eiwit projecteren en om z'n as laten draaien. Dan zie je misschien ergens een deuk in het ene eiwit waar dat andere in past. Een substraat dat past in een enzym. Dus die overbrugging tussen beeld, wetenschap en beschrijving wordt steeds sterker.

Maar hoe steekt 't nu in elkaar: denken we in woorden of in beelden?

Wanneer ik niet denk, zie ik soms beelden die niet bestaan. Dat zijn misschien zelfs wel beelden van na de dood. Toen ik met longontsteking in het kamp in Osaka lag, ben ik me een beetje gaan oefenen om gewoon stil te liggen en helemaal nergens aan te denken. Dan zie je allerlei dingen die geen enkele reden van bestaan hebben soms erg duidelijk. Of dat iets met denken te maken heeft? Ik weet het niet, maar die dingen hebben uiteraard wel ergens een bron in je hersenen.

Als je zegt: ‘Ik denk aan jou’, dan is dat vaak eigenlijk al geen denken meer. Het is zoiets als een beeld dat je voor de geest zweeft. Maar ga je daar echt over nadenken, dan verval je natuurlijk meteen in woorden. Wat je denkt en zegt, is een produkt van je hersenen. En je hersenen zijn, op hun beurt, een produkt van wat je denkt en zegt. Daar kom je dus niet uit.

En hoe zou u het niemandsland tussen literatuur en wetenschap willen karakteriseren?

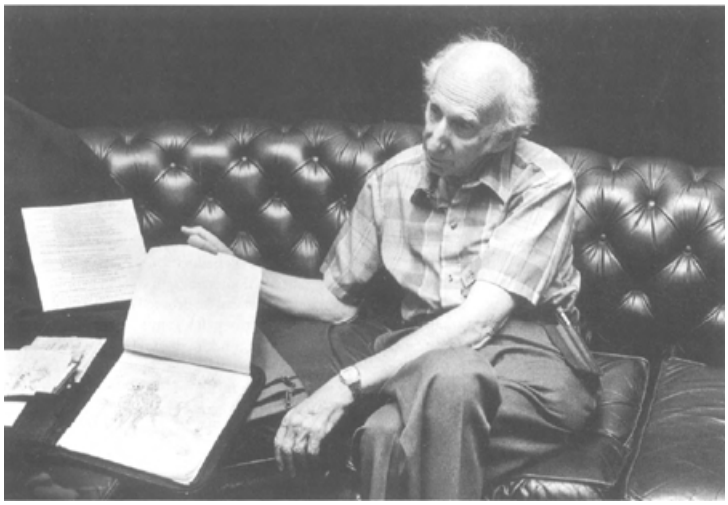
Dat lijkt me moeilijk... als je de literatuur tenminste ook uitbreidt tot de poëzie. Er zijn, lijkt me, verschillende vormen van experimenten. De literatuur-experimenten voltrek je met een *feedback* in je eigen hersenen. Wat doet het ene woord met je, als je net een ander woord hebt opgeschreven? In dit verband is het grappig dat het zoeken naar een rijmwoord meestal los lijkt te staan van wat je aan het schrijven bent. Ik gebruik het dan toch, omdat alles met elkaar te maken heeft en ik verzin een nieuwe gedachte die ik aan het rijmwoord aanpas. Dat is leuk en spannend tegelijk. In de harde wetenschap is *a* natuurlijk vaak een mengsel van *b* en *c*. Daar heb je niet zonder meer een beeld bij nodig. Daar kan je, zoals ik net beschreef, een beeld bij aanpassen.

Volgens mij is de vervagende grens tussen literatuur

en wetenschap zelfs vaak te vinden in de meest goedkope commerciële kunst: advertenties voor biochemische produkten. Die vertekenen de moleculen en plaatsen daar niet zelden nog een zonsopgang bij. Dat zouden die reclamemakers in hun tekst waarschijnlijk toch liever achterwege laten, omdat het niet waar is.

Uw bundel Toen ik nog leefde (1991) *lijkt me een treffende staalkaart van 'het hartstochtelijk leven in tussengebieden', omdat de meeste gedichten vergezeld gaan van tekeningen. Hoe is dat prachtig uitgevoerde boekwerk ontstaan?*

Ter gelegenheid van haar 75-jarig bestaan in 1990 heeft uitgeverij Querido een ontwerpwedstrijd uitgeschreven en die heeft Anita van de Ven gewonnen. Terecht. Zij was met verreweg de mooiste vormgeving van *Toen ik nog leefde* voor de dag gekomen. Zij heeft een bandopname gemaakt van hoe ik mijn eigen gedichten voorlas. Die heeft ze, heel precies, omgezet in de grootte van de letters en zo. Als er iets aan die bandopname had gehaperd, dan zou dat dubbelgedrukt zijn geweest. En die roodgedrukte zinnetjes bij de tekeningen in *Toen ik nog leefde* zijn commentaren *à l'improviste* op de gedichten. Dat zijn letterlijk mijn woorden, en als ik iets mompelde, heeft ze dat gemummel vermoedelijk een beetje uitgeveegd.



(foto: Herman Nijhof)

Ik had een blind vertrouwen in haar. Toch wilde ik dat elk gedicht uit *Toen ik nog leefde* ook in een klassieke vorm werd uitgevoerd. Daar voelde zij aanvankelijk niets voor, maar later kwam ze met het compromis om de gedichten in een klein corps af te drukken. Met als gevolg dat ik de indruk kreeg dat zij het niet zo belangrijk vond wat er nu precies in die gedichten stond. Dat bleek achteraf niet helemaal terecht. Zij vindt het domweg leuk om versregels zo'n klein corps mee te geven dat je alleen maar streepjes ziet. Dat vertelde ze althans toen ze met de vormge-

ving van het Tineke-boekje *Autogeografie* (1991) bezig was. En dat is trouwens ook de reden geweest dat ik de gedichten uit *Toen ik nog leefde* in het begin van de gewone bundel *De godganselijke nacht* (1993) opnieuw heb opgenomen, - zodat je ze kan lezen.

In het ene deel van Toen ik nog leefde *staan uw gedichten typografisch uitgewerkt; in het andere deel staan uw commentaren en illustraties daarbij. Zo heeft u bijvoorbeeld het gedicht 'Snelweggooiland' bijna helemaal laten overwoekeren door beeldend werk. Waarom?*

Een neef van mij schreef ons dat ze in Amersfoort van plan waren grote asfaltwegen door de stad aan te leggen. Hij zat in een comité dat het daar niet mee eens was, en hij vroeg of ik daarover een gedicht wilde maken. Toen heb ik eerst het solide gedicht geschreven en daarna heb ik het opzettelijk verknoeid door er rechte stroken doorheen te plakken. Ik had kennelijk gewoon de behoefte om in het gedicht te laten zien wat er in werkelijkheid zou gebeuren. Zoals je de betekenis van een gedicht verduistert, zo verduister je de betekenis van een stad. Ik heb zelfs gesuggereerd om er een wedstrijd van te maken - laat de mensen die de verknoeide stad zien, proberen om hem te reconstrueren, zoals het gedicht is geweest - maar dat is, geloof ik, niet gebeurd.

Biomateriaal geheugen

Het eerste gedicht in Toen ik nog leefde, *'Uit mijn plakboek van Nagaoka', dateert van 26 augustus 1945. Heeft u dat in de bundel opgenomen, omdat u wel eens heeft gesuggereerd dat u meer over uw verblijf in Japan zou moeten schrijven?*

Dat gedicht was in mijn dagboek geplakt en op een andere pagina stond een schets van het kamp. Ik wilde het niet gebruiken, want ik vond het te veel een gelegenheidsgedicht. Het hoorde bij het dagboek, maar uiteindelijk dacht ik: ach, ik kan het eigenlijk ook wel publiceren, en die schets ook. Misschien is elk gedicht dat ik schrijf, wel een gelegenheidsgedicht. De gelegenheid ben ik namelijk zelf.

Helaas ben ik een van mijn dagboeken kwijtgeraakt: dat vanaf mijn vlucht naar Engeland tot aan Nederlands-Indië. Wat ik daarom in dit verband heb gedaan, is het schrijven van een boek in het Engels, zoiets als *Blood*, maar dan in alle richtingen verder uitgewerkt: 'Touched by blood'. Een boek met honderddrieënveertig tekeningetjes. Het is zowel autobiografischer als wetenschappelijker dan *Blood* geworden. Het manuscript 'Touched by blood' begint bij mijn eerste herinnering aan de Krugerlaan in Gouda en het eindigt bij het Vroman-effect en 'a poem about love and cells'. Daarin laat ik het manuscript in brand vliegen: 'What can I warm with: these blind pages / if all my love will leave you cold?' Sommige uitgevers vonden dat nieuwe *Blood*-boek niet wetenschappelijk genoeg en andere vonden het juist weer te ingewikkeld. Voordat de vertaling van 'Touched by blood' uiteindelijk onder de titel *Warm, rood, nat & lief* was uitgegeven, werkte het overigens al enige tijd in de praktijk: een hoop van die tekeningetjes gebruik ik nog steeds voor al dan niet wetenschappelijke lezingen.

Op het omslag van Toen ik nog leefde *prijkt het titelgedicht van de bundel in handschrift. In dit ironische gedicht dat tevens het eerste van* De godganselijke nacht *is, komt een boom aan het woord die zegt te zijn ontkomen aan 'de bast en de dictatuur / binnen die dikke bomen / en dat gestuurd worden door de natuur'. Een standpunt van de stoel, dat door de dichter wordt gerelativeerd in het slot van 'Sequoiatijd', een van de tien gedichten uit de reeks 'Natuur-lijk':*

> Zo voel ik mij nu zitten op een houten stoel
> en zie dat ik daarvan de armleuning voel.
> Hoe vaak ook streel ik het vernis
> waaronder een vlam van geschiedenis
> beter zegt wat ik bedoel:
> wij zien een doorsnede van wat er is
> en het mooist van de droom is de droefenis
> om het onherroepelijk gemis
> van de boom rondom de stoel.

In uw poëzie - en dus ook in 'Toen ik nog leefde' en 'Sequoiatijd' - dicht u regelmatig menselijke eigenschappen toe aan dingen uit de alledaagse werkelijkheid. Neigt dat radicale personificatieproces waarin het geheugen een opvallende rol speelt, niet naar pantheïsme?

Ja, dat klinkt eigenlijk wel grappig. Daarbij moet ik altijd aan panters denken. Dat pantheïsme ligt misschien wel een beetje ten grondslag aan het slot van

het driedelige gedicht ‘Twee of drie dromen’ dat ik een paar jaar geleden op Poetry International in Rotterdam heb voorgelezen:

Nu fluisteren er een hele hoop
stemmen, het is mijn kussensloop
die zich herinnert groen te zijn geboren.
De blaadjes kriebelen in mijn oren.

Dan een oorverdovend soort gejank
een donderende slag en het bed beeft
achter mijn hoofd. Het is de staande plank
die het omgezaagd moment herleeft.

Ik sta op. De houten vloer moet snikken
in de duisternis. Ik zoek de deur ook dood en
tussen die doden en hun laatste ogenblikken

vind ik de chroomknop, druk mijn wang er al
tegen hopend op zijn grote
idee van het ontstaan van het heelal.

Het water, eeuwen later maar nog vroeg
raast, in de ketel opgesloten,
om te fluiten, maar praat niet genoeg.

Dit gedicht dat oorspronkelijk in het Engels is geschreven, gaat over geheugen. De term geheugen bestaat trouwens ook in allerlei vormen van *engineering*: papier heeft bij voorbeeld geen geheugen - dat kun je zomaar veranderen -, maar plastic wel, want dat springt weer open. Biomaterialen hebben over het algemeen een goed geheugen. In ‘Twee of drie dromen’ en die andere gedichten herinnert het hout zich hoe het groeide en uiteindelijk werd omgezaagd. Het werd van het natuurlijke leven in de boom afgesneden. Ik vind het eigenlijk een beetje kannibalistisch dat je trots bent op de vlam in het dode hout van kasten en vloeren. Als je rekent hoe lang die boom ervoor heeft gezorgd dat elke vlam iets betekent waarvan we de finesse nog niet kennen... Daarom vraag ik in de op een na laatste strofe van dat gedicht ‘Twee of drie dromen’ - bij wijze van grapje - aan de deurknop, wat de geschiedenis van het heelal is.

Het gedicht ‘Twee of drie dromen’ heeft u in de Nederlandse noch de Engelse versie in uw bundel Psalmen *opgenomen. Hetzelfde geldt bij voorbeeld voor het slotgedicht ‘Bloedsomloop’ in* Warm, rood, nat & lief, *terwijl het openingsgedicht ‘Bloedingstijd’ in uw autobiografie wel in* Psalmen *is terug te vinden. Hoe stelt u een bundel samen?*

Waarom die gedichten niet in *Psalmen* staan, weet ik eigenlijk niet. Misschien ben ik ze gewoon kwijtgeraakt. Ik zal ze nog eens opzoeken.

Teleurgang

Tussen haakjes, hoe staat het met uw eigen geheugen? U vergeet, naar ik heb begrepen, uw gedichten nogal graag.

Ja, want dan kan ik weer met een nieuw gedicht beginnen. Ik heb een slecht geheugen en ik probeer het, in verband met mijn poëzie, ook zo slecht mogelijk te houden. Daar hoef ik, nu ik steeds ouder word, gelukkig geen enkele moeite voor te doen. Mijn behoefte aan gerijmel heeft ongetwijfeld iets met mijn arme geheugen te maken. Als je rijmt, onthou je de versregels beter, zelfs met een slecht geheugen. Maar misschien rijm ik ook wel, omdat ik het leuk zou vinden als mijn gedichten zouden worden gezongen.

In een paar gedichten van De godganselijke nacht *en* Psalmen *preludeert u, nadrukkelijker dan ooit, op uw eigen stervensuur...*

... Ja, want ik kan me namelijk goed voorstellen dat ik niet eeuwig blijf leven...

... en wat er daarna eventueel van u overblijft: 'wat ik ben als ik er niet meer ben'. Is dat louter nieuwsgierigheid?

Naar de wetenschap wie nu eigenlijk precies de veldslag bij Waterloo heeft gewonnen, Floris III of Karel V, ben ik niet zo vreselijk nieuwsgierig, maar ik ben wel erg in mijn eigen dood geïnteresseerd.

De materie van het doodgaan heeft alles met rechtvaardigheid te maken. Als er een leven na de dood is, wil je natuurlijk dat de goede mensen daar plezier van hebben en het andere volk het erg vervelend vindt. Dan moet je dus eisen dat de goede mensen op een dusdanige manier doodgaan dat het makkelijk wordt gemaakt om in leven te blijven. Als je als fysioloog daarover denkt, is de enige manier van overleven dat je gevoel van tijd het eerste doodgaat. Dan denk je dat

je laatste ogenblikken eeuwig zijn. En is dat het geval, dan zou je dus ook eisen dat die ogenblikken leuk zijn. En dan kom je erg dicht bij het toeval terecht. Als het schijnbaar eeuwige leven iets fysiologisch is, is het niet rechtvaardig. En als het niet fysiologisch is, dan kun je er nauwelijks over praten.

Naarmate u steeds dichter bij uw eigen dood komt te staan, lijkt uw engagement met de teleurgang van deze 'godganselijke planeet' alleen maar toegenomen. Heeft u daar een verklaring voor?

Het is zoals Tineke altijd zegt: 'We worden ouder. Hoeveel tijd hebben we nog?' Als je een beetje probeert te begrijpen waarom je op deze wereld bent - en dat is misschien wel onze enige taak op aarde -, dan hoort daar in ieder geval ook de zorg voor deze planeet bij. Die lijkt me steeds meer noodzakelijk, want alle waarschuwingen tegen milieurampen en zo - de gedichten die ik erover heb geschreven - hebben veel minder resultaat dan ik, eerlijk gezegd, had gehoopt.

Je kunt je afvragen voor wie je als dichter eigenlijk bezig bent: voor de mensen, de natuur, de aarde of het heelal? Als je voor het heelal werkt, ken je je baas niet zo goed. En tegelijkertijd kun je je ook afvragen waarom ik die wereld zou willen hervormen, zodat de mensen eindelijk vrede maken en hun planeet met iets meer liefde bejegenen. Misschien is het wel beter als ze uitsterven.

Volgens veel mensen die het behoren te weten, heeft de aarde er geen idee van wat ze aan het doen is. Dat kan haar ook niks schelen. In dit verband moet de ontwikkeling van leven als iets onvermijdelijks worden beschouwd. Het is geen wonder dat er leven op aarde is ontstaan, en ook dat het zo lang heeft geduurd voordat het uiteindelijk gebeurde. Daarbij is overigens niet ingesloten dat iets wat begint, ook moet ophouden. Aan alle begin komt een einde... nee, dat gezegde lijkt me niet helemaal juist.

Blijven doordraaien

In 'Boven Bijlmermeer', een van de meest geslaagde gedichten in De godganselijke nacht, *geeft u aan dat u zo goed zou willen kunnen schrijven dat 'alle onrecht van de aarde / in deze vliegtuigramp herenigd / met de stof werd opgeheven'. Daartoe probeert u zich zelfs in de voor de Bijlmerramp verantwoordelijke borgpennen van die Boeing in te leven, een catastrofe die elk voorstellingsvermogen te boven gaat.*

Het is, geloof ik, een doelstelling van onze hersenen dat we ons in akelige dingen inleven. Je voelt ergens juist het erge van, als je denkt wat er wel niet gebeurd had kunnen zijn, bij voorbeeld als een of ander kind nog had geleefd. Ga je ervan uit dat het blijkbaar dood moest, dan heeft de moordenaar zijn taak goed vervuld. Maar als je overweegt dat het kind nog zoveel mogelijkheden had - niet alleen fysiologisch, maar ook verstandelijk -, wordt het steeds akeliger. Daarom heb ik in de derde les van *Liefde, sterk vergroot* ook een lustmoord teruggedraaid: 'Weer hetzelfde gedonder / weer doe ik mijn flauwe wonder'. Dat weet je beter wat je allemaal hebt gedaan.

In het gedicht over die Bijlmerramp was het beslist niet mijn bedoeling om dat vliegtuig een les te lezen: denk erom, jij mag niet meer neerstorten! Het is een beetje flauw om pantheistisch om dat gedicht te gaan praten, maar je kunt je voorstellen

dat die paar borgpennen van dat vliegtuig een taak hebben die zoveel van hen eist - dat zware ding hangt almaar aan hen te rukken - dat ze dan uiteindelijk zeggen: Sorry hoor, maar nu kunnen we het toch echt niet meer volhouden.

In sommige gedichten van De godganselijke nacht *heeft u de meest onmogelijke concepten uitgewerkt, bijvoorbeeld op het tussengebied van literatuur en wetenschap. Een mooi voorbeeld daarvan is het gedicht 'Een soort van ziel in negen delen' waarin negen 'losse klodders brein', ook na de dood, rustig gedachten blijven produceren. Kunt u, in dit geval, uitleggen waar de biologische wetenschap ophoudt en de dichterlijke vrijheid begint?*

Je kunt je voorstellen dat de hersenen die steeds maar op de buitenwereld moeten reageren, zo langzamerhand toch een beetje nieuwsgierig zijn geworden. Hoe ziet de wereld buiten die behoorlijk harde schedel eruit? vragen ze zich af. Daarom heb ik, mede namens mijn hersenen, het gedicht 'Onbeschenen brein' geschreven over het grijze beest zonder ogen, mond of poten dat in mijn schedel is opgesloten.

Het gedicht 'Een soort van ziel' gaat nog een stapje verder. Het uitgangspunt daarvoor is en blijft een

waanzinnig concept. De gedachte dat je een paar stukjes hersenen aan de lucht blootstelt, betekent niet dat ze dan ook kunnen ademen en denken. Maar je kunt ze natuurlijk wel gewoon als mensen opvatten die de positie van de lokalisering van functies innemen. Dat gegeven gebruik je dus. Als ik uit elkaar val, voorzichtig, dan kunnen verschillende stukjes hersenen nog denken dat ze ik zijn. Elk van die deeltjes is een beetje gespecialiseerd, maar ze zijn dan ineens heel egocentrisch geworden.

Het probleem van de cellen die maar blijven doorleven als het lichaam al dood is, vind ik erg ontroerend. Dat is bij voorbeeld het idee van een afgesneden bloem die toch nog open gaat. Of het idee van de slotregels van de fabel 'Pijn en het meisje'. Die pijn loopt van dat meisje weg. En als hij dagen later, diep in de nacht, terugkomt, is zij dood: 'Slechts haar inhoud leefde zacht / en hopeloos nog een uur of acht'. Dat gebeurt nu eenmaal bij de dood, ook al is dat in de ogen van een niet-bioloog niet erg zinvol. Schrijf ik een gedicht over het leven, dan helpt het mij natuurlijk dat ik bioloog ben.

In hoeverre kunnen de afzonderlijke delen van een geheel - en dan bedoel ik een levend organisme - eigenlijk een zelfstandig bestaan leiden?

In het *Blood*-boek heb ik geschreven dat het bloed als een zelfstandige rivier leeft, maar dat is natuurlijk maar een trucje. Een deelfunctie van elk orgaan is de samenhang met de andere organen. Dat doet al sterk denken aan de moderne chaos-mathematica. Volgens die theorie kun je prentjes gegeneren waarvan de structuur op die van cellen lijkt. Daarmee was ik een jaar of wat geleden begonnen toen ik was gevraagd om een lezing over kanker te geven, - een onderwerp waar ik hoegenaamd niets van weet. Met een simpele regel kinderalgebra kun je allerlei punten van verschillende kleuren op een computerscherm laat verschijnen, afhankelijk van hun plaats op het scherm. Maar laat je de kleur van die punten, volgens die regel, ook nog afhangen van hun vorige kleur, dan krijg je chaos. Eigenlijk zegt de chaostheorie dus dat je nooit iets kan voorspellen, omdat elke toestand afhankelijk is van de voorafgaande toestand. Levenloze materie handhaaft zich door constant te blijven; levende materie door te veranderen. Een homeostase met een *feed-back.* In het leven wordt de chaos - of, zoals je eigenlijk moet zeggen, de non-lineariteit - waarschijnlijk op een of andere manier toch nog net zodanig beheerst dat je iets voorspelbaars overhoudt. Het chaotische leven lijkt te corresponderen met een cel die in z'n vorm en functies afhangt van waar hij zich bevindt en wat de cellen daaromheen doen. Als die cel louter en alleen afhangt van wat hij net zelf heeft gedaan, dan krijg je kanker. Die theorie van mij is toen niet aangevallen, maar dat zal wel uit beleefdheid zijn geweest.

De overeenkomst tussen een eiwit en een woord

Met die lezing doelt u, neem ik aan, op Voorbij de vooruitgang *(1988), een rede uitgesproken bij de viering van het 75-jarig jubileum van de Vereniging Het Nederlands Kanker Instituut. Daarin komt u terug op een suggestie die u al in de monografie* Bloed *heeft gedaan: 'Het is, geloof ik, helemaal niet zo gek om een proteïnemolecuul een woord te noemen, of zelfs een aan elkaar geregen zin'. Kan ik de gedichten 'Demonologikaas' in* Dierbare ondeelbaarheid *en 'Van aanvang tot*

slot' in De godganseljke nacht *interpreteren als proefondervindelijk onderzoek naar de overeenkomst tussen eiwitten en woorden?*

Ja. Ik ben met het maken van dergelijke gedichten begonnen om te kijken hoe ingewikkeld een eiwit is. Dat bestaat uit een paar honderd aanelkaargeschreven aminozuurgroepen, maar een hoop van die groepjes herhalen zich. Het ene eiwit heeft vaak een heel stuk van een ander eiwit. Bovendien hechten eiwitten zich graag op blanco oppervlakken vast. Dan ligt de vergelijking van een eiwit met een woord eigenlijk nogal voor de hand.

Als je iets wetenschappelijks populariseert, zoals een eiwit tot een woord, loop je het risico dat je in een zogenaamde fractaal vervalt. Die *fractals* zijn uitgevonden door de wiskundige Benoit Mandelbrot. Volgens die theorie hebben de kleinste delen van een ding eigenschappen van het gehele ding. Daar geloof ik niet meer in. Je bent, zoals Louis Starck een cel als stad beschrijft, te gemakkelijk geneigd om de eigenschappen van het kleinste organisme aan iets groters toe te dichten. Daarmee moet je vreselijk oppassen.

Je komt er bij voorbeeld gewoon niet achter of een cel nu hard is, of zacht. Als je door een microscoop naar een rode cel kijkt, zie je een ingedeukte schijf ronddrijven. Alsof hij niet van vorm verandert. Maar stroomt hij door een nauw kanaaltje, dan is hij ineens een cilindertje geworden. Een cel kan zich hard gedragen, maar ook vreselijk zacht zijn.

In Voorbij de vooruitgang *gaat u zelfs nog verder dan het vergelijken van eiwitten met woorden. U schrijft dat elk levend wezen als een boek is te zien 'waarvan de woorden zowel op bladzijden als dwars door de bladzijden heen zijn geschreven'. Dat roept de opvattingen van Walt Whitman in herinnering, de dichter van* Leaves of Grass *(1860) die een boek het liefste als een mens wenste te beschouwen. In hoeverre voelt u zich met hem verwant?*

Ach, wat snoezig voor die boeken! Moeten ze dat er ook nog bij doen: leven... de stakkers!

Ik heb wel 's in 'die grasprietjes' van Whitman gebladerd, maar hij staat me toch vooral bij als iemand die graag aan zijn eigen oksels snuffelt. Hij 'zwemelt' een beetje. Voor mij heeft hij altijd iets van: diep inademen en op de borst slaan. Whitman wordt wel vaker met mijn dichterschap in verband gebracht, maar ik snuffel toch echt niet zo vaak aan mijn oksels. Ik ben blij dat ik leef. En ik vind al het leven mooi en ingewikkeld.

Liefde, leven en dood - de grote thema's van uw dichterschap - zijn hopeloos in elkaar verstrengeld, voorzover het de ziekte aids betreft. In het gedicht 'Nieuwjaar' beschrijft u dat u ten gevolge van 'aids of zwaar gewond door een verslaafde' ligt te kreperen. Toch handelt 'Nieuwjaar', naar mijn mening, eerder over uw 'stervenstijd' dan over aids. Waarom heeft u nog nooit een gedicht over aids geschreven?

Het gedicht 'Nieuwjaar' in de *Psalmen*-bundel is een beetje oneerlijk. Als je het slordig leest, zou je kunnen denken dat er staat dat ik aids heb. Maar het was voor mij de enige manier om het levend te maken.

In die milieugedichten van *De godganselijke nacht* heb ik iets geschreven over een meisje, 'gaaf en volledig ziek / met haar aplastische anemie'. Dat vond ik al erg genoeg. En ik weet tenminste iets van hemofilie. Van aids weet ik niet zo veel, want ik heb het zelf niet. Dat is in zekere zin een handicap. Het is een grote tragedie dat veel mensen aids als een straf voor homosexuelen beschouwen. Dergelijke uitspraken laat ik toch liever aan anderen over. Het is een grote tragedie, bijna zo groot als de dood zelf...

Laat ik het anders zeggen: we kennen twee mensen die met aids bezig zijn. De eerste is een vriendin van ons uit Hawaïï. Na haar medicijnenstudie ging zij in een aids-kliniek werken. Daar maakten we ons diepe zorgen over. En toen is ze ineens ergens in New-Mexico verdwenen. Ik ben nog altijd bang dat ze aids had. En de tweede is onze dochter Peggy. Die werkt in een aids-laboratorium in Fort Worth. Dat is een rechtstreekse betrekking. Tegenover zulke daden vind ik het schrijven van een aids-gedicht een vrij machteloos gebaar. Een gedicht dat echt genadeloos goed is. Ssstt... straks krijg ik nog een opdracht...

De volgende gedichtenbundels van Leo Vroman zijn nog verkrijgbaar: *Gedichten 1946-1984, De godganselijke nacht, Psalmen en andere gedichten* (Querido) en (in

de Salamanderreeks) *Neembaar.* De ‘drukker in de marge’ Ser J.L. Prop verzorgde een prachtige, bibliofiele uitgave van *Psalmen*, waarvan nog enkele exemplaren voor de verkoop beschikbaar zijn. Bij uitgeverij Contact tenslotte verscheen de autobiografie *Warm, rood, nat & lief.*

Tijdens Poetry International 1996 verschijnt bij de uitgeverij Herik te Landgraaf een lang gedicht van Vroman over de waarde van *Vergelijkingen* met zes balpentekeningen door de auteur.

Poste restante
Ron Elshout

Een troostgedreven hand

Psalmen en andere gedichten (Querido), de 160 (!) bladzijden tellende nieuwe bundel van Leo Vroman, begint met een reeks van veertien psalmen, die aan het eind, ook in een Engelse versie zijn opgenomen. Vroman gaat hierin niet in gesprek met, of zo men wil: in gebed tot God, maar rekent al in Psalm I af met een traditioneel godsbeeld en vervangt dat door het begrip 'Systeem':

> Systeem! Gij spitst geen oog of baard
> en draagt geen slepend kleed;
> hij die in U een man ontwaart
> misvormt U naar zijn eigen aard
> waar hij ook niets van weet.
>
> Systeem, ik noem U dus geen God,
> geen Heer of ander Woord
> waarvan men gave en gebod
> en wraak wacht en tot wiens genot
> men volkeren vermoordt.
>
> Systeem! Lijf dat op niets gelijkt,
> Aard van ons hier en nu,
> ik voel mij diep door U bereikt
> en als daardoor mijn tijd verstrijkt
> ben ik nog meer van U.

Dat Vroman 'Systeem' schrijft en niet 'Leven', terwijl hij dat wel lijkt te bedoelen, wil niet zeggen dat hij pretendeert het systeem te doorzien. Je zou, met Vromans laatste bundels als *Fractaal* (1986), *Dierbare ondeelbaarheid* (1989) en *De godganselijke nacht* (1993) en zijn belangstelling voor fractaalstructuren in gedachten, kunnen zeggen dat de wegen van dat 'Systeem' duister en ondoorgrondelijk zijn. Elders in de bundel schrijft Vroman dan ook: 'Hoe meer ik leef hoe meer ik mij herken / als een enkel onbegrijpelijk systeem / waar ik uiterlijk de chauffeur van ben / maar onbegrijpelijke besluiten neem'. Dat leidt bij Vroman niet tot cynisme, eerder tot meer nieuwsgierigheid: 'Ik heb al vijfenveertig jaar / bloed beschreven, bloed bekeken, / bloed vergroot en vergeleken / en ik raak er nooit mee klaar'.

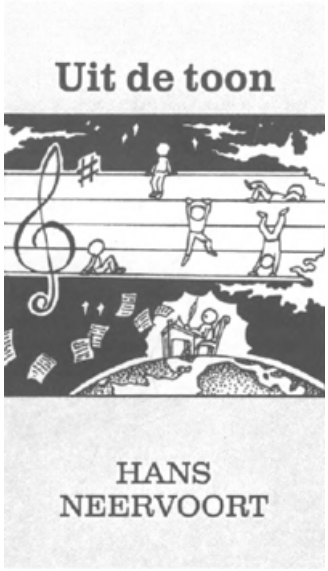
Er is echter één zekerheid en die bestaat eruit dat verval en uiteindelijk de dood deel uitmaken van het 'Systeem'. De tachtigjarige dichter heeft een paradoxale relatie met de dood. Enerzijds leeft hij in het besef dat sterven een onderdeel uitmaakt van het 'Systeem' ('Wij zijn een wankel onderkomen / voor wat wij zijn') en daarom kan hij het prachtige gedicht 'In ieders donker' nuchter met een biologische opvatting besluiten: 'sterven een kentering, verder niets'. Anderzijds roept hij in 'Psalm III': 'Systeem, ik ben maar één getal / en tel U nog niet goed, / maar dat ik U met mijn verval / zodra dat komt, verminderen zal, / vertel mij hoe dat moet, // O dat ik U met mijn verval / klein maar voorgoed verminderen zal, / waarom, waarom dat moet?' Vooral uit die laatste regel blijkt dat het sterven als biologisch verschijnsel nog wel

te relativeren valt, maar dat dit nog geen relativering van het leven inhoudt - integendeel!

Waar Vroman een gedicht begint met ‘Schreef ik maar oude verzen die beginnen / met “Vlam”, “Ik ween” [...]’ klinkt het naar Marsmans gelijknamige gedicht. Nu heb ik me nooit aan de indruk kunnen onttrekken dat Marsmans poëzie sterk lijkt op het harde zingen van een bang kind-in-het-donker. Marsman is niet werkelijk vitaal: hij overschreeuwt eerder zijn doodsangst. Vromans poëzie is wat dat betreft het tegendeel: niet ‘vitalistisch’, maar vitaal, barstend van

leven en liefde. Die legt zich weliswaar neer bij ‘het meest mogelijke niets’ als biologische onontkoombaarheid, maar des dichters bekommernis gaat in hoge mate uit naar ‘afwezigheid’ waar hij zich tegen verzet. Vromans waarneming gaat zo: ‘de zon scheen en / we zagen een meisje / uit haar muiltjes verdwenen’. Het niets dat juist het afwezige oproept. Dat doet denken aan de ongetwijfeld retorisch bedoelde vraag die Vroman stelt in zijn achtste psalm: ‘Systeem [...] / is door U ook de dood misschien / als lafenis bedoeld [...]?’. Vromans vitaliteit komt juist voort uit het besef dat het leven eindig is, een reden te meer om zich aan het leven te laven.

Het andere oude vers, ‘Ik ween’, was van Willem Kloos die in zijn treurnis om een (te) jong gestorvene weende ‘om bloemen in de knop gebroken / en vóór den uchtend van haar bloei vergaan’. Het is ongetwijfeld geen toeval dat Vroman naar dit gedicht verwijst, want een natuurlijke dood mag dan biologisch acceptabel zijn, omdat hij deel uitmaakt van het ‘Systeem’, de daaropvolgende afwezigheid is dat niet en helemaal niet als die dood niet in het ‘Systeem’ past, omdat hij gewelddadig is of wanneer het een kind betreft: ‘Ik vind graag een stervend kind / veel meer dan een groot man / van zijn eigen leven kan / vinden en toch nooit vindt.’ Au fond is Vromans poëzie geëngageerd, ze is een oproep tot leven, liefde, nieuwsgierigheid. Ze is daarbij beurtelings traditioneel, experimenteel, dagboekachtig, parlando. Ze accepteert de dood als een onvermijdelijk onderdeel van het ‘Systeem’, maar verzet zich tegelijkertijd tegen het nietzijn dat daar op volgt. Ze wil niet uitsluitend poëzie zijn, maar raakt steeds betrokken op de realiteit van ook ‘onbegaanverre buren’ (vooral wanneer het gaat om in oorlog of door ander geweld geraakte kinderen legt Vroman een grote betrokkenheid aan de dag) en wordt - een wonder! - nergens sentimenteel. Wat hij in ‘Ik joods?’ zegt over de bijbel, ‘Van liefde is de bijbel het skelet, / nergens de huidgloed van het ware leven’, geldt in hoge mate voor zijn eigen poëzie *niet.*

Uit de toon
Hans Neervoort

Springer uit de bocht

Ironie is een probaat voorbehoedmiddel tegen ongewenst sentiment. Wie met ironie schrijft, hoeft niet bang te zijn voor overgevoeligheid. Voor de schrijver is dat een veilig gevoel. Voor de lezer ook. Er is geen gevaar voor vochtige ogen, waarvoor je je moet schamen. Veilig vrijen dus.

Nederland zit goed in zijn vrijveiligschrijvers. F. Springer bijvoorbeeld. Vanaf zijn eerste bundel *Bericht uit Hollandia* heeft hij de lezer zorgzaam behoed voor al te directe gevoelens. ‘Al te direct’, want gevoelens liggen er natuurlijk wel op de loer. De schrijver heeft er alleen een condoom om gedaan. Het zicht op de onderliggende gevoelens is daarmee wat vertroebeld. Met wat getuur kun je echter nog heel wat ontwaren, hoewel die inspanning voorkomt dat je alsnog met de schrijver meehuilt. Soms wil de biografie nog wel eens een handje helpen bij het turen. Zo is misschien wel de meest emotionele periode in Springers diplomatieke loopbaan, zijn ambassadeurschap in Iran ten tijde van de val van de sjah en de intocht van Khomeiny, verbeeld in de roman met het hoogste gehalte aan hilariteit, *Teheran een zwanezang*.

Toch staat ook bij Springer een heel enkele keer het sein op onveilig. In *Bougainville* is dat een paar keer bijna het geval. In *Bandoeng Bandung* is het echt zo ver. Deze novelle is het verhaal van de op een zijspoor gerangeerde CDA-politicus Chris Regensberg, die als Wiedergutmachung een snoepreisje met een handelsmissie naar Indonesië krijgt aangeboden. Als alle officiële plichtplegingen achter de rug zijn, blijft er nog tijd over om met zijn vrouw naar Bandung te gaan waar hij zijn jeugd heeft doorgebracht. Met een taxi rijden ze rond langs de plekken van zijn jeugd. Op de tweede en laatste dag van de rondrit herkent hij eindelijk in de taxichauffeur zijn jeugdvriendje Otto Blanchet. En dan glijdt - heel even - het condoom van de ironie af:

‘[...] opeens knelden Otto's armen om hem heen. De sik prikte in zijn hals en hij sloeg zijn armen om Otto's schouders en drukte hem tegen zich aan. Gelukkig en wanhopig tegelijk - zo had hij zich nog nooit gevoeld. Gejuich van binnen, een dikke prop in zijn keel, snikken in de diepte. [...] Hij keek niet meer naar het hotel, niet meer naar Chrissie. Wel leek het of hij zich onophoudelijk in de ogen wreef, maar heel goed kon Regensberg dat niet zien, want zelf huilde hij [...].’

Van mij mag dit, hoor, maar het is wel vreemd, want zo hoog was de emotionele nood toch niet bij de schrijver. Springer heeft een dergelijke ontmoeting in Bandung nooit gehad, laat staan zo'n dramatische, weet ik uit de betrouwbaarste bron. Toch was die nood er, het weerzien met dingen die nog niet helemaal voorbijgegaan zijn. In enkele afleveringen van de VPRO-gids van december 1990 stonden dagboeknotities van Springer, gemaakt op een reis naar Irian Jaya, het voormalige Nieuw-Guinea, waar hij van 1958 tot 1962 bestuursambtenaar was. Springer was door de VPRO uitgenodigd terug te gaan voor het VPRO-radioprogramma *Passages Passanten.*

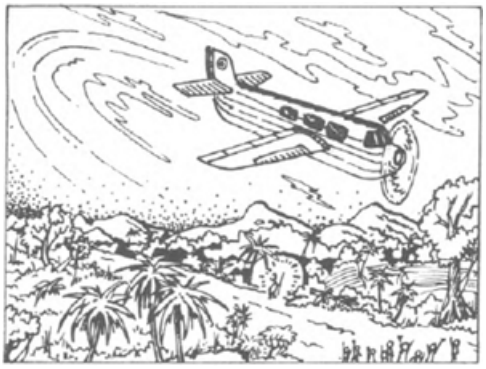
Het werd een zeer emotioneel weerzien daar in de Baliemvallei: hij werd onmiddellijk herkend toen hij in Wamena aankwam en van heinde en ver stroom-

den de oude bekenden toe. Zoals Janusak Kepu, Springers vroegere verbindingsofficier met de stammen in het binnenland: ‘Wij houden elkaar lang omklemd. [...] Hij huilt stil voor zich heen, armen om mijn schouders geslagen.’ En op 5 oktober noteert hij:

‘Bij ons vertrek in februari '62 lieten wij een stuk van ons hart hier achter. Vandaag gebeurt hetzelfde. [...] Als de F-27 wegtaxiet staat de groep (oude bekenden, HN) aan de rand van de startbaan te zwaaien, alleen Kepu niet. Het laatste beeld: zijn kromme gestalte, roerloos, een beetje afzijdig van de anderen. Zodra wij de lucht in zijn, gaat hij naar zijn dorp terug, heeft hij bij onze laatste omhelzing gezegd, en in de stad Wamena zullen ze hem nooit meer zien. Ik voel mij leeg.’

Bespeurt u ironie?

Nee, net zo min als in de scène uit *Bandoeng Bandung.* Daarin is de ironie gereserveerd voor het poltieke gedeelte, maar Otje Blanchet is een standbeeld geworden voor Janusak Kepu en al die anderen uit de Baliemvallei, uit het hart van F. Springer. Mag het dan alstublieft een beetje gevoelig zijn?! Mag Chris Regensberg dan gewoon een beetje plaatsvervangend huilen om Janusak Kepu?



Illustraties: Antoine Buyse

Tochtvelden -
Willem Broens

Robert Walser

Robert Walser

De laatste stappen?

Hij heeft 23 jaar eerder zijn leven al ontruimd,
hij werd ingeschreven in een inrichting.
maar hij laat het leven uitlopen.

Hij wandelt elke dag en oefent
voor een nieuwe inhoudsopgave van de oneindigheid
met potlood en in geheimschrift.

Als hij wandelt is de wind een tochtstroom van een wensbeeld.
Hij familiseert de omgeving op kleur.
De vogels zijn spotvogels.
De heuvel wordt een jamsshop van verliefdheid.

Is het echt zo'n praatjesmaker?
Met wie speelt hij verstoppertje?
Wie zit er op heem?
Geeft hij zich over?

Hij maakt een wandeling bewoonbaar
en is uitgelopen.

Quote
Josje Kraamer

Fetisj!

Op 10 februari 1996 werd in het Letterkundig Museum in Den Haag de tentoonstelling ‘Fetisj! Schrijvers en de dingen’ geopend door Nicolaas Matsier, die er in de Volkskrant (16-2-1996) ook een groot en enthousiast artikel aan wijdde. Hij noemde de expositie uiterst onderhoudend en loofde ‘het hoge gehalte aan speelsheid’ ervan.

Wat is er te zien? Weinig.

De tentoonstelling trekt de lijn door die ook de rest van het Nederlands Letterkundig Museum kenmerkt: een volstrekt misplaatste meligheid die al direct begint als men het gebouw nog maar net binnen is. De typemachine van pretfiguur Bob den Uyl, de ‘Poezietrekker’ van pretfiguur J.P. Guépin (een soort fruitautomaat waarin men vier kwartjes kan werpen om een kwatrijn aan de machine te ontlokken) en de prijzenkast van pretfiguur Heere Heeresma heb ik al achter de rug alvorens ik in het zaaltje arriveer waar de fetisj-dingen van de schrijvers in glazen vitrines staan opgesteld. Wat opvalt, is dat de hier verzamelde rotzooi voornamelijk niet van echte schrijvers afkomstig is. Het eerste object is al meteen mis: een plastic hondje (Bobby) van J.M.A. Biesheuvel. Dat hondje is niet interessant en Biesheuvel ook niet. Gerard Reve merkte over Biesheuvel in een interview volkomen terecht op: ‘Hij heeft vermogen om te schrijven, maar er is een grens aan het anekdotische.’

Dit laatste lijkt niet te gelden voor de directie van het Letterkundig Museum: in plaats van bij deze tentoonstelling mooie gedichten aan de wand te hangen, hangt er nu een sonnet van Jan Kal, een anekdotische rijmelaar die al jaren naast de subsidiepot grijpt en daar volkomen misplaatst ontzettend over klaagt.

‘Fetisj!’ is kortom een ergerniswekkende expositie. Er is ook niks gedáán met het weinige dat staat opgesteld. Als ik het driedelige carnavalskostuum zie van Louis Couperus, dan wil ik daar ook een foto bij met daarop de auteur onbekommerd feestend in dat malle pak. En wat moeten we met een ‘rouwlint, zoals afgebeeld op het omslag van de roman *De biograaf* (1975) van Willem Brakman’ -ik wil het echte rouwlint dat stond afgebeeld op het omslag van die roman!

Het nut van deze expositie ontgaat mij volkomen. En, kun je je afvragen, waarom iets dergelijks bezoeken als de inrichters van de tentoonstelling er zélf al lacherig over doen, getuige het door hen rondgestuurde persbericht dat opent met een citaat uit het boekje *De beste schrijver van Nederland* van de pretfiguren Ronald Giphart en Bert Natter. Giphart en Natter schrijven dat de directeur van het Letterkundig Museum die man is ‘die zijn geld verdient met literair-necrofiel fetisjisme: het verzamelen van dingetjes van dode schrijvers op kosten van de trouwe ploeterende belastingbetaler.’ Voor ‘Fetisj!’ is er overigens niets nieuws verzameld: alles wat er te zien is, komt rechtstreeks uit de kelders van het museum of is al lang al eens eerder te zien geweest. Nee, wat ze hadden moeten doen is aan levende schrijvers vragen iets belangwekkends af te staan. Nu ligt er een envelop met een plukje haar uit 1867. Van Herman Gorter. Wie zegt mij dat het werkelijk het haar is van Gorter? Onsmakelijk idee trouwens. Geef mij dan maar een pluk van de weelderige lokken van A.F.Th. van der Heijden. Die is bovendien in staat om er zelf ook iets aardigs bij te vertellen.

Door dat Letterkundig Museum moet maar eens flink de bezem worden gehaald.

Louis Couperus museum

Op 10 juni 1996 wordt, ook in Den Haag, het Louis Couperus Museum geopend. Op de parterre van Javastraat 17 in de Haagse Archipelbuurt. Misschien dat de zaak daar wat serieuzer kan worden aangepakt. Er zullen voorwerpen te zien zijn uit Couperus' persoonlijke omgeving, zoals zijn schrijfbureau, het portret van zijn vader, en... de roze smoking die hij liet ontwerpen voor het slotbal van het Carnaval in Nice in februari 1910. Misschien dat we nu een foto van de feestende auteur te zien zullen krijgen? Het Louis Couperus Museum werkt samen met het Nederlands Letterkundig Museum. Dat belooft dus in elk geval weinig goeds. Maar laat ik niet te vroeg klagen: het museum zal worden geopend met een tentoonstelling over Couperus en Indië.

[Nummer 235]

Voorwoord

Chaim Potok schreef vanaf de jaren zestig een indrukwekkend oeuvre bij elkaar. De meeste van zijn romans en novellen handelen over de problematiek van het individu dat op zoek is naar zijn plaats in een wereld die is getekend door de gruwelen die de twintigste eeuw hebben laten zien. Potok zet de persoonlijke geschiedenis van zijn hoofdpersonen af tegen de geschiedenis van een volk met zijn culturele en religieuze erfenis. Ieder van zijn personages heeft op zijn eigen wijze af te rekenen met de gevolgen van marteling en achtervolging waaraan het joodse volk door de eeuwen heeft blootgestaan. En ieder van hen worstelt met het probleem hoe zin te geven aan het menselijk bestaan waarover de Holocaust zijn duistere schaduw werpt.

Ter gelegenheid van zijn bezoek aan Nederland en het verschijnen van zijn laatste boek, *De familie Slepak*, in Nederlandse vertaling presenteert BZZLLETIN een speciale aflevering die geheel is gewijd aan het werk van Chaim Potok.

Marius Buning

Chaim Potok en het zwarte gat van de geschiedenis

> *...for thinking people, Jew or non-Jew, I don't think it is possible to think the world anymore in this century without thinking Holocaust.*
> Chaim Potok

Op het eerste gezicht houden de romans van de joods-Amerikaanse schrijver Chaim Potok - alle bestselllers - zich uitsluitend bezig met het reilen en zeilen van ultra-orthodoxe, chassidische, joodse gemeenschappen in New York, die hij in een zevental romans uitvoerig en indringend beschreven heeft. Hoewel niet blind voor hun geïsoleerdheid, onderlinge rivaliteit, en vaak ultra-rechtzinnige opvattingen die soms grenzen aan intolerantie en zelfoverschatting, portretteert hij met grote liefde voor detail en achtergrond hun levenswijze, hun intense Messias-verwachting, hun aan mystiek grenzende levensvisie en hun voorkeur voor fabels en vertellingen - kortom hun authentieke *jiddischkeit.*[1.]

Maar, zoals altijd, schijn bedriegt. Al in een van Potoks heel vroege en weinig bekende, nog niet in het Engels gebundelde, korte verhalen, 'The Dark Place Inside' (oorspronkelijk verschenen in hetzelfde jaar als *The Chosen*, 1967), wordt de Holocaust en vooral de religieus-filosofische implicaties ervan aan de orde gesteld.[2.] Het gaat over Levi Abramovich, als kind door de Nazi's ernstig mishandeld in Polen. Zijn in Israël opnieuw opgebouwde bestaan, waarin hij inwendig ('in zijn donkere plek') God voor dood verklaard heeft en voor begraven 'in hetzelfde kosmische gat dat ook Mithras en Zarathoestra heeft verzwolgen en alle andere stommiteiten van de mens', stort in wanneer hij na zestien jaar het horloge van zijn in een concentratiekamp omgekomen vrouw krijgt terugbezorgd. Evenals de profeet Job redetwist hij met God:

> Heer der Wereld [...] als U echt bestaat dan bent U machteloos en wreed.
>
> Als U wel in staat bent maar niet bereid bent, kwaad te voorkomen, dan bent U wreed. Als U wel bereid, maar niet in staat bent kwaad te voorkomen, hebt U geen macht. En als U er toe bereid en in staat bent, waarom is er dan kwaad?

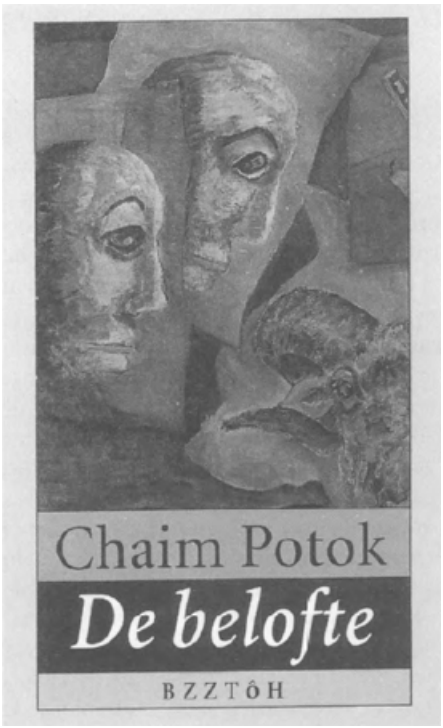
Maar bij Abramowich is er geen sprake van een uiteindelijke aanvaarding: hij komt tot de conclusie dat hij God haat en dat deze niet langer zijn aandacht verdient. Op indringende wijze wordt hier in het kort het probleem van Gods afwezigheid in de Holocaust ter sprake gebracht, symbolisch aangeduid in het beeld van de duisternis, het donkere gat - een metafoor waar ik straks nog nader op zal ingaan.

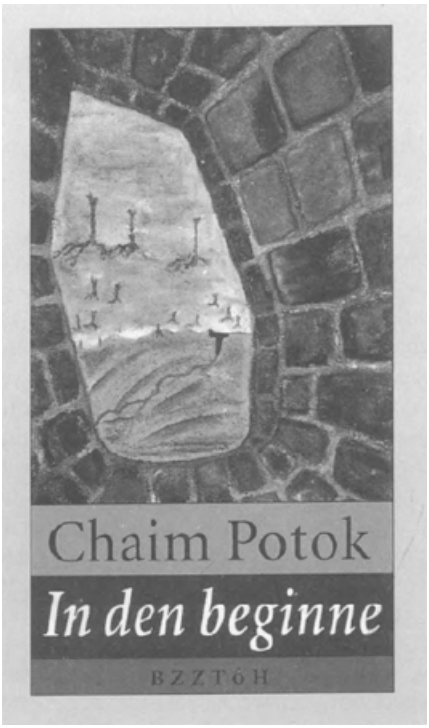
In feite speelt wat ik gemakshalve de thematiek van de Holocaust zal noemen, als *leitmotif* een belangrijke rol in al zijn romans; immers volgens Potok is de geschiedenis van deze eeuw ondenkbaar zonder te denken aan en over de Holocaust (zie het motto hierboven). Deze komt echter in zijn vroege werk slechts *indirect* aan de orde door middel van talrijke historisch verwijzingen, kranteberichten, beschrijvingen van concentratiekampfoto's, herdenkingsbijeenkomsten enzovoort, en vooral via verhalen van overlevenden die zich na de oorlog in New York gevestigd

hebben. Bovendien staat voor Potok de Holocaust nooit op zichzelf, maar is deze altijd onlosmakelijk verbonden, enerzijds met de manifestaties van antisemitisme - door Potok omschreven als ‘the dark underbelly of Western civilization,’ waarvan de Shoah het huiveringwekkende dieptepunt zou worden en anderzijds met de post-Holocaust wederopbouw - de renaissance van het jodendom zowel in Israël als in de Diaspora.[3.]

Eerst in zijn recente werk zijn wij getuige van een meer directe, aanschouwelijke presentatie van de verschrikkingen van de Holocaust zelf en van de uiterst moeizame verwerking ervan door zijn romanpersonages; bovendien worden nu ook de religieus-filosofische implicaties van de Holocaust diepgaand aan de orde gesteld. Derhalve kan Potoks werk mede als Holocaust-literatuur beschouwd worden.

Klassieke romans





Tot zijn vroege werk behoren onder meer het romandebuut, *The Chosen* (1967), waarmee Potok op slag beroemd werd (in 1983 integer verfilmd, met Rod Steiger in een glansrol als de oude rebbe), twee jaar later gevolgd door *The Promise*; in 1972 verscheen *My Name is Asher Lev* (1972), dat Potoks literaire reputatie voorgoed vestigde; het werd in 1989 gevolgd door *The Gift of Asher Lev*, dat de terugkeer na achttien jaar beschrijft van de inmiddels beroemd geworden schilder van de

fel-expressionistische zogenaamde ‘Kruisigingen van Brooklyn’ schilderijen, waarin hij het menselijke lijden, vooral van zijn moeder, heeft verbeeld met gebruikmaking van de Christelijke symboliek van de ‘God van de gojim’, de niet-joden, omdat er - naar zijn mening - geen joods beeld voorhanden is om het lijden uit te drukken. Tezamen vormen deze romans een tweeluik over het schilderen en over het creatieve proces. *De gave van Asjer Lev* kan gezien worden als de afsluiting van wat ik de ‘klassieke’ Potok zal noemen. Naast de al genoemde romans behoren hier ook toe *In the Beginning* (1975), *The Book of Lights* (1982), dat zich grotendeels in Korea afspeelt, waarbij de problematiek van de kernbewapening en de verantwoordelijkheid van joodse geleerden daarbij centraal staat, en *Davita's Harp* (1985), de enige roman waarin een jonge vrouw (in gefingeerde vorm in feite Potoks vrouw, Adena) als hoofdfiguur optreedt. Het zijn vooral deze romans, met een alwetende verteller als een centrale, bindende figuur, die een miljoenenpubliek bereikt hebben, niet in het minst omdat zij een in wezen optimistische visie uitstralen - een combinatie van de American Dream (de utopie van het leven als een *succes story*) en van een gematigd optimisme dat, volgens Potok - rabbijn zonder gemeente, essayist en zondagsschilder - inherent is aan de joodse levensvisie: ondanks moeilijkheden en tegenslagen is het mogelijk je idealen te bereiken en een geslaagd leven te leiden; ook al mag het dan lijken dat

het leven geen zin heeft, toch is het de opdracht van de mens er zin aan te geven, hetzij door de studie van de joodse traditie, met name van de zogenaamde Kabbalistiek, zoals in *Het boek van het licht*, hetzij door de schilderkunst, zoals in *De gave van Asjer Lev*, waarin de hoofdfiguur overigens slechts een wankel evenwicht weet te bereiken tussen zijn eigen artistieke visie en die van zijn geloofsgenoten.

Wat kennelijk vele lezers aanspreekt in Potoks vroege werk is de universele herkenbaarheid van de aangesneden problematiek: de overgang van een gelovige, gesloten, in wezen negentiende-eeuwse gemeenschap naar de moderne, geseculariseerde maatschappij. Het is, zoals hij zelf in essays en interviews gezegd heeft, de cultuurschok tussen een etnische, joodse subcultuur en de 'paraplu'-cultuur van het wereldse Westerse humanisme: 'Ik heb er voor gekozen kern-confrontaties te beschrijven, want dat is de wereld die ik het beste ken.' Uit deze onvermijdelijke culturele botsing - een kern-tot-kern confrontatie - wordt de typisch Potokiaanse *Zwischenmensch* ('tussenmens') geboren, die noch zijn oorspronkelijke subcultuur noch zijn eigentijdse cultuur verwerpt. Deze grenssituatie leidt uiteraard tot conflicten en zelfs tot verwijdering en verbanning, hoewel de hoofdfiguur uit zijn romans uiteindelijk nooit definitief breekt met zijn verleden en de traditie. Wel overschrijdt een dergelijk individu de grenzen van zijn of haar eigen cultuur en omarmt 'die elementen van onbekende werelden die het leven versterken.' In Potoks visie is de schrijver van fictie bij uitstek zo'n tussenpersoon.

Maar ondanks de specifiek joodse thematiek en sfeer van Potoks vroege romans, stijgt zijn grondthema - het zoeken naar en het zich een houding bepalen tegenover iemands oorsprong of *roots* - ver uit boven nationale grenzen en specifieke geloofsgemeenschappen. Het chassidische Brooklyn kan dan volgens mij ook gezien worden als een metafoor voor het universum, zoals Dublin dit was voor James Joyce (die - in navolging van Aristoteles - stelde dat het universele opgesloten ligt in het bijzondere). Volgens Potok zelf weerspiegelt the Amerikaanse jood in *microkosmos* het spanningsveld in de *macrokosmos*, de Westerse beschaving, tussen de banden met het verleden enerzijds en de nieuwe ideeën anderzijds. Het is vooral deze onderliggende, verstrekkende symbolische betekenis die deze romans bij uitstek zo leesbaar en universeel maakt.

Potoks thematiek is niet alleen relevant voor de vele en diverse immigrantengroepen in Amerika, maar kan tegelijkertijd vertaald worden als een algemeen menselijk zoeken naar oorsprong, authenticiteit en identiteit. Hoewel deze zoektocht in feite eeuwenoud is, is er vooral na de Tweede Wereldoorlog en met name na de Holocaust allerwegen een grote behoefte ontstaan aan een radicale herbezinning op *la condition humaine.* Jean-Paul Sartre sprak van het 'Godvormige gat' in het menselijke bewustzijn op de plaats die God altijd bezet had en Lucebert dichtte: 'In den beginne was het gat.'

Theodicee

De kernvraag is met name het probleem van de Goddelijke Voorzienigheid, ook wel aangeduid als het metafysche vraagstuk van de *theodicee* (de 'Godsrechtvaardiging', Leibnitz, 1711): de in wezen onoplosbare vraag naar de oorsprong van het kwaad

en naar de betekenis (of de afwezigheid ervan) van het menselijke lijden. Hiermee samenhangend bleek met name het traditionele theologische beeld van een almachtige en rechtvaardige God de Vader in de hel van de Shoah zijn geloofwaardigheid verloren te hebben. Slechts één voorbeeld: in Auschwitz werd een kind opgehangen. Duizenden gevangenen moesten toekijken en één van hen vroeg: 'Waar is de Goede God, waar is hij toch?' Achter hem stond Elie Wiesel, die er later over zou schrijven in zijn boek *De nacht*, waarin hij vertelt dat hij als antwoord voelde opwellen: 'Hier - Hij is hier opgehangen - aan deze galg.'[4] Ook vele na-oorlogse radicale theologen en filosofen (Altizer, Hamilton, Heidegger) verklaarden alom dat God dood was.

In diverse vroege romans wordt deze kernvraag, zij het ook zijdelings, aan de orde gesteld, bijvoorbeeld in *Uitverkoren* waarin de anti-zionistische rebbe Saunders, na gehoord te hebben over de Holocaust, uitroept: 'Heer van het Universum, hoe kunt U zo iets laten gebeuren', zij het ook dat hij er berustend aan toevoegt dat alles in Gods wil besloten ligt, inclusief de oprichting van de staat Israël. In scherp contrast

met de passiviteit van de rebbe (die ten nauwste samenhangt met diens Messiaanse verwachtingspatroon), staat de opvatting van Reuven Malters zionistische vader: ‘We kunnen niet wachten op God. Als er een antwoord is, dan moeten we het zelf geven’. Ja, zelfs de Holocaust zal, volgens hem, alleen betekenis hebben als wij mensen bereid zijn die er aan te geven en daar ook voor willen werken. Hij zet zich dan ook met hart en ziel in voor de totstandkoming van de staat Israël, want:

> De moord op zes miljoen joden zou pas betekenis krijgen op de dag dat de Joodse staat gesticht was. Alleen dan zou hun offer zin krijgen; alleen dan zouden hun gezangen van geloof die zij zongen op weg naar de gaskamers betekenis krijgen; alleen dan zou het Jodendom weer een licht voor de wereld zijn [...].

Zo valt in *Uitverkoren* de volle nadruk op de restauratie, de post-Holocaust wederopbouw; het is dan ook nauwelijks toevallig dat de roman uit achttien hoofdstukken bestaat: immers de achttiende letter van het Hebreeuwse alfabet is, in transcriptie, de *chai*, die tevens *leven* betekent.

Ook in *De gave van Asjer Lev* wordt de theodicee-vraag gesteld, met name door Asjer Levs vrouw:

> Kan God een plan hebben? Dat dacht ik altijd toen ik in dat afgesloten appartement zat in Parijs. Dat God een plan had, een groot plan. Soms lag ik 's nachts wakker en probeerde te raden wat dat plan was.

Haar vraag is des te klemmender omdat haar hele familie in het concentratiekamp is omgebracht. Zelf zat zij als klein meisje twee jaar ondergedoken in Parijs, wat haar nog steeds traumatische herinneringen bezorgt en haar wil tot leven ernstig ondermijnt. Ook Asjer Lev worstelt met dit probleem naar aanleiding van de dood bij een bomaanslag op een joods restaurant in Parijs van zijn vriend Lucien Lacamp, een ‘rechtschapen niet-jood’ (*goi*), en hij komt zelfs in opstand tegen de Meester van het Heelal die zulke vergissingen kan toestaan. Ook kan hij maar niet begrijpen hoe Hij (d.w.z. God) het kan toelaten dat uitgerekend zijn eigen geloofsgenoten zo kwaad op hem zijn om de kunst die hij maakt: deze worsteling brengt hem er toe om God zelfs de ‘wreedste kunstenaar die er bestaat’ te noemen.

Met uitzondering van *Het boek van het licht* worden Potoks vroege romans veelal bevolkt door overlevenden van de Holocaust, die zich na de oorlog aangesloten hebben bij een van de vele chassidische gemeenschappen in New York. Hun gedrag wordt vaak gekenmerkt door grote rechtlijnigheid in de joodse leer en overlevering, zoals bijvoorbeeld het geval is in de roman *De belofte* met de Talmoed-docent Rav Kalman, wiens hele familie in het concentratiekamp is omgekomen. Zijn ultra-orthodoxe opvattingen stuiten uiteraard op tegenstand bij zijn studenten, maar ondanks felle meningsverschillen, vooral ten aanzien van exegetische kwesties, blijven zij respect voor hem koesteren omdat hij een Holocaust-overlevende is en omdat hij zich inzet voor de geestelijke wederopbouw van het jodendom in Amerika.

Antisemitisme

In de roman *In den beginne*, die zich voornamelijk afspeelt in Amerika tegen de achtergrond van de periode van voor de Tweede Wereldoorlog, staat vooral het antisemitisme centraal. In geconcentreerde vorm kan de roman gelezen worden als een documentaire geschiedenis van tweeduizend jaar Christelijk antisemitisme, waaronder de talrijke pogroms in Polen en Rusland, de Hebron-progrom in Palestina in 1929, de vervolgingen in het Duitsland onder de Nazi's, maar ook de opkomende jodenhaat in de Verenigde Staten, waar in New York straatbendes openlijk joden in elkaar slaan, waar de katholieke priester, Father Coughlin, zijn antisemitische radioprogramma heeft en waar virulent anti-joodse lectuur verspreid wordt. Opvallend is hierbij dat Potok deze vele vormen van anti-joods geweld niet alleen door middel van een alwetende verteller in detail laat optekenen, maar ook door gebruik te maken van de zogenaamde *stream of consciousness* verhaaltechniek, - uiteraard ontleend aan zijn grote voorbeeld James Joyce - waarmee hij de gevoelswereld weergeeft van zijn hoofdfiguur, David Lurie. Deze briljante, jonge bijbelgeleerde wordt

herhaaldelijk overvallen door visioenen, bijvoorbeeld van een nieuwe zondvloed die de aarde zal zuiveren van alle vormen van antisemitisme en door spookachtige nachtmerries waarin hij dit geweld herbeleeft. Met name droomt hij over de Golem van Praag - een *homunculus*, een kunstmens van klei die tot leven gebracht wordt door het uitspreken van de naam van God via aan de Kabbala ontleende getallensymboliek - de legendarische beschermengel van joden in vervolging en tevens de Engel der Wraak.[5.] Het is met deze golem dat David Lurie zich herhaaldelijk vereenzelvigt in zijn denkbeeldige pogingen om de Nazi-uitingen van geweld te beteugelen, zij het ook dat naarmate dit geweld toeneemt de golem zich uiteindelijk terugtrekt.

Potok maakt in deze roman een uitermate kunstig en geslaagd literair gebruik van zowel bijbels als folkloristisch/mythisch materiaal om de verschrikkingen van de jodenvervolgingen in het verleden en in het heden uit te beelden. Aan het eind van de roman brengt David Lurie, Potoks *alter ego*, na een gedroomde, surrealistisch beschreven ontmoeting tussen zijn oom wiens naam hij draagt en zijn gestorven vader, een kort bezoek aan het vernietigingskamp Bergen Belsen, waar hij de dood van meer dan honderdvijftig familieleden herdenkt (evenals Potok zelf) met het uitspreken van de *kaddiesj*, het gebed voor de doden en tevens een bevestiging van het leven. Hij is nu vast besloten zijn bijdrage te gaan leveren aan de geestelijke wederopbouw van het jodendom door middel van verdere wetenschappelijke bestudering van de Bijbel en haar bronnen om met name ook op dit gebied elke vorm van antisemitisme te bestrijden. Aldus doende geeft hij, zo zou men kunnen stellen, symbolisch gevolg aan zijn voorlezing bij zijn *bar mitswa* (openbare inwijding als jongeling in de joodse gemeenschap) uit het boek Amos, de profeet van de wederopbouw van Israël - wiens naam later in dit verhaal nog zal terugkeren. In *De gave van Asjer Lev* is het Asjer Levs ‘mythische voorvader’, die hem herhaaldelijk als geestesverschijning voor ogen komt om hem te herinneren aan de lijdensgeschiedenis van de joden in Rusland ten tijde van de tsaar.

Pessimisme

Potok als U.S. Army Chaplain (1955)

Maar, zoals eerder gesteld, in Potoks meer recente romans valt er een omslag of keerpunt in zijn levensvisie en romantechniek te bespeuren. Zijn kijk op de wereld en de mensheid is duidelijk veel pessimistischer dan voorheen; ook zijn schrijftrant is soberder en ‘minimalistischer’ geworden, wat uitmondde in tamelijk compacte romans of beter gezegd: novellen.

Dit valt voor het eerst te constateren in *I Am the Clay* (1991) - vertaald als *Het Stof der aarde* - dat een bewerking is van de aantekeningen die Potok tussen 1955-1957 als aalmoezenier in Korea gemaakt had, dus ruim vóór zijn roman-debuut *Uitverkoren.* Deze aantekeningen werden eerst tijdens de Golfoorlog eind tachtiger jaren omgewerkt tot een zelfstandige verhaal, waaraan als motto een uitspraak van Camus werd meegegeven: 'Er is geen zon zonder schaduw, en het is van groot belang de nacht te kennen.' Het is een uitspraak die karakteristiek mag heten vooral voor de latere Potok. *Het stof der aarde* kan geïnterpreteerd worden als een sobere, moderne, interculturele parabel over het menselijke lijden en over de onstuitbare wil om te overleven.

Opvallend genoeg speelt de joodse identiteit van de aalmoezenier nauwelijks een rol van enige betekenis. Dit valt mede te verklaren vanuit de ontstaansgeschiedenis ervan: Potoks verblijf in Korea heeft, zoals hij zelf meermalen heeft verklaard, een grote invloed gehad op zijn visie op het leven en de religie; hij was getuige van het zinloze en absurde lijden van mensen, die zich op een kruising van wereldrijken en culturen bevonden, de traditionele Koreaanse en de technologische Amerikaanse cultuur. Bovendien maakten zijn tussentijdse bezoeken aan Japan, onder meer aan Hiroshima en de heilige stad Kyoto (zie *Het boek van het licht*) hem duidelijk dat zijn traditionele religieuze achtergrond geen toereikende antwoorden had op de grote levensvragen. Naar zijn eigen zeggen werd hij geconfronteerd met 'culturele ambiguïteit': hoe te leven in een schijnbaar zinloze wereld en met vragen waarop geen antwoord mogelijk is? Dit wordt dan ook de beklemmende vraag die zijn romanfiguren - nu allen op gevorderde middelbare leeftijd en niet meer zoals vroeger religieus gebonden - zich stellen in zijn meest recente novellen, *De troop-leraar* (1992) en *Het kanaal* (1993) (beide zijn nog niet in het Engels gepubliceerd, doch uitsluitend in Nederlandse vertaling verschenen bij de Haagse uitgeverij BZZTôH). In deze verhalen blijkt de rol van het chassidisme nagenoeg uitgespeeld; de aandacht is nu duidelijk verlegd naar de artistieke verwerking en de metafysische implicaties van de Holocaust zelf.

Waarom?

In *De troop-leraar* slaat Potok, zoals eerder gezegd, nieuwe wegen in, zowel thematisch als romantechnisch. Ook de vormgeving is opvallend: zo prijkt op de omslag een reproduktie van een van Potoks autodidaktische schilderijen. Bovendien is vóór in het boek de liedtekst van 'Warum' opgenomen, een van de negen *Fantasiestücke* van Robert Schuman, gecomponeerd in 1837, waarvan de rijkgeschakeerde melodie wonderwel aansluit bij de thematiek van Potoks verhaal. Heel kort samengevat stelt dit 'eigentijdse spookverhaal' de allesomvattende vraag aan de orde naar het 'waarom' - herhaaldelijk aangeduid met het jiddische woord *varoom* - een vraagwoord dat door het hele verhaal weerklinkt, maar waarop geen antwoorden gegeven worden. Het is de thematiek, eerder aangeduid als het vraagstuk van de theodicee - het probleem van Gods voorzienigheid en de onoplosbare vraag naar de oorsprong van het kwaad en de betekenis (of afwezigheid ervan) van het menselijke lijden - die eerst nu in volle hevigheid aan de orde wordt gesteld.

Het is tevens de vraag naar het ‘waarom’ van de Holocaust - een kernvraag, ook voor Potok zelf, die eerder in *Omzwervingen* opmerkte: ‘de jood ziet heel zijn contemporaine geschiedenis gekleurd door de zee van bloed die de Holocaust is’. Tegelijkertijd is het ook de nog nimmer opgeloste vraag waarom de geallieerden niet eerder ingegrepen hebben bij het vernemen van de massale genocide. In nog meer eigentijdse termen is het de vraag naar het waarom van oorlog en geweld, zoals we dat dagelijks over ons televisiescherm zien flitsen. Het is ook de vraag verklankt in het ‘Warum’ van Schumanns liedtekst en meer in het bijzonder in de zangerige, mantra-achtige, liturgische muziek (door Potok aangeduid als troop-muziek, het zogenaamde *jainen*) die de hoofdfiguur ter voorbereiding op zijn *bar mitswa* geleerd heeft voor te dragen onder leiding van de mysterieuze Isaac Zapinski, een oude chassied. Kort voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog keert Zapinski terug naar het Wenen van zijn jeugd, waar hij geschiedenis gestudeerd had, ‘totdat de geschiedenis hem inhaalde’ en hij afgevoerd werd naar een concentratiekamp. Potok stelt deze kernvraag via zijn personages, maar

heeft zelf geen antwoorden meer, zoals wel het geval was in zijn vroegere romans.

In zijn op een na meest recente novelle, tenslotte, wordt het fictionele onderzoek naar de zin van het bestaan nog verder voortgezet. *Het kanaal* werd geschreven na een jarenlang uitgesteld bezoek aan het vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau (17 november 1993), dat Potok in een interview omschreven heeft als de plaats 'waar God nooit geweest is' (noch de Satan!), 'de peilloze afgrond van het bestaan' en als 'het zwarte gat van de geschiedenis.'

Het zwarte gat

Vooral deze laatste formulering stemt tot nadenken. Het is een veelzeggende, meerduidige metafoor, niet alleen in de gangbare betekenis van een volle, benauwde, smerige, publieke ruimte waarin je stikken kunt, maar met name in het licht van recente astrofysische theorieën (Stephen Hawking, Roger Penrose, Paul Davies en anderen). Hawking omschrijft een ingestorte, geïmplodeerde ster als een 'zwart gat', d.w.z. als een singulariteit, een verzameling gebeurtenissen, een gebied van de ruimte-tijd vanwaaruit niets, zelfs geen licht, ontsnappen kan om bij een waarnemer terecht te komen, omdat de zwaartekracht er te sterk is. Volgens hem zijn op het zwarte gat de woorden van toepassing die Dante boven de poort van de hel plaatste: 'Laat varen alle hoop, gij die hier binnen gaat'[6]; het is, kortom, een entropisch gebied van verzengende hitte en inktzwarte duisternis, waarin 'de zwarte melk der vroegte' 's nachts gedronken wordt en het 'goudblonde haar asgrauw' wordt - om enkele huiveringwekkende beelden uit Paul Celans beroemde gedicht 'Todesfuge' te citeren.[7] Hoewel elke metafoor zijn beperkingen heeft en hoewel altijd het gevaar op de loer ligt (volgens Jacques Derrida) om de werkelijkheid er als het ware mee wit te wassen, ben ik toch van mening dat de metafoor van het zwarte gat, gebaseerd op de impliciete vergelijking tussen de geschiedenis (Auschwitz) en de sterrenwereld (zwarte gat) en haar connotaties (de ontaarding van voedsel tot dodelijk gas, de ombuiging van licht tot duisternis, het teloorgaan van gangbare eigenschappen en morele waarden, enzovoort) bruikbaar kan zijn om het denken en schrijven over de onheilige Shoah mede mogelijk te maken, zij het ook in de wetenschap dat wij deze historische en kosmische catastrofes nooit afdoende kunnen doorgronden noch beschrijven.[8]

Jarenlang had Potok dan ook geaarzeld er in directe zin over te schrijven omdat hij niet wist hoe hij het onderwerp literair-esthetische verantwoord zou kunnen benaderen - een begrijpelijk *writer's block* dat pas na zijn bezoek aan het voormalige vernietigingskamp werd doorbroken. Auschwitz is dan ook de plaats waarheen de hoofdfiguur, een oudere, succesvolle, joodse architect, Amos Brickman, gedreven door een mysterieuze stem, terugkeert om zijn lang verdrongen verschrikkelijke herinneringen uit zijn jeugdjaren langs een kanaal bij Krakau in Polen opnieuw te beleven. Deze worden op buitengewoon beklemmende wijze beschreven door middel van flashbacks, met gebruikmaking van de zogenaamde 'dramatische' tegenwoordige tijd en van een geagiteerde stijl, die voortreffelijk zijn heftige emoties weergeeft. Na terugkeer besluit Amos, wiens naam sterk doet denken aan Amos, de Oud-Testamentische profeet van de wederopbouw van Israël - en naar Potok mij vertelde zijn lievelingsprofeet (zie ook de eerdere verwijzing in *In den beginne*) -,

uiteindelijk toch gevolg te geven aan de vererende uitnodiging om als joodse architect een Christelijke kerk te gaan bouwen, dichtbij een kanaal even buiten Philadelphia - voorwaar een staaltje van *gotspe*! Hij doet dit vooral na indringende gesprekken met Ellis Franklin, de sympathieke dominee van de Universalist Unitarian Church, een kerkgenootschap dat de rede hoog in het vaandel heeft geschreven en dat wars is van dogmatiek, met name aangaande het dogma van de Drieëenheid, met Jezus Christus als de Zoon van God. Franklin gelooft wèl hartstochtelijk in de zogenaamde vierde dimensie: verzoening en genezing van de mensheid, maar dan wèl met inbegrip van erkenning van schuld:

> Amos, ik heb herhaaldelijk gezegd dat de Holocaust heeft plaats gevonden in de kern van de christenheid [...]. Antisemitisme is de kanker waar het christendom aan lijdt. De vraag is alleen: is het ongeneeslijk?

De novelle geeft geen direct antwoord op deze indrin-

gende vraag, maar het ingediende ontwerp voor de kerk is veelzeggend en in hoge mate symbolisch: zij zal gebouwd worden in de vorm van een kubus, een bijbelse ‘tent der samenkomst’ (vgl. Exodus 40:35), een plaats voor een vorm van eredienst, ‘waar zelfs het stellen van vragen een uiting van diepe eerbied is’; bovendien zal een beek het eigenlijke kerkgedeelte scheiden van het multi-functionele gedeelte er omheen. Eerst op de voorlaatste bladzijde vernemen wij zijn diepste beweegreden waarmee, naar ik mag aannemen, ook elke lezer van harte zal instemmen:

> Durf ik het aan om dit te zeggen? Diep verborgen in mij, in de diepste kern van mijn wezen, leeft de gedachte dat niets ter wereld Hitler en zijn trawanten nijdiger zou maken, hen tot groter razernij zou brengen, dan het idee dat een jood die hun hel overleefd heeft in volle overgave bezig is met het ontwerpen van een kerk voor christenen. Iets als een verbond? Misschien een voorbode van de vierde dimensie van Ellis Franklin.

Zo voldoet de geëmancipeerde Chaim Potok uiteindelijk aan het zeshonderdvierendertigste gebod van de rabbijnse traditie (de *Halacha*), zoals geformuleerd door de Canadees-Israëlische filosoof Emile Fackenheim: ‘Het is Joden verboden om Hitler, alsnog, postuum te laten overwinnen’; vrij vertaald is het een *verbod* om aan het kwade toe te geven, en een *gebod* om weerstand te blijven bieden aan elke vorm van fascisme en rassenhaat.[9.]

Eindnoten:

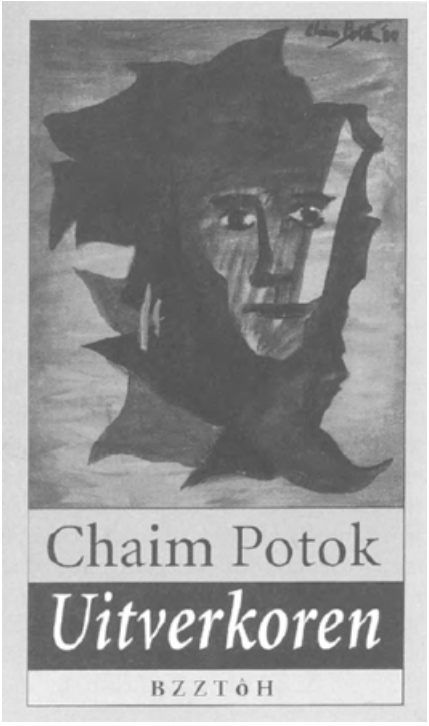
1. Dit is een verkorte versie van mijn bijdrage aan de bundel *De lange schaduw van vijftig jaar: Voorstellingen van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en kunst*, binnenkort te verschijnen bij uitgeverij Garant in de reeks Literatuur in Veelvoud, no. 9, onder redactie van E. Ibsch, F.J.M. de Feyter & D.H. Schram.
2. ‘The Dark Place Inside’, oorspronkelijk gepubliceerd in *Dimensions in American Judaism*, 1967, p. 35-39, verscheen in vertaling als ‘De donkere plek’ in *Het cijfer zeven* (Den Haag, BZZTôH, 1990): p. 55-70. Hieruit zijn ook de citaten afkomstig.
3. Geciteerd uit: Lilian Kremer, *Witness Through The Imagination: Jewish American Holocaust Literature.* Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 309.
4. Geciteerd uit: Karin Armstrong, *Een geschiedenis van God: Vierduizend jaar jodendom, christendom en Islam.* Baarn, Anthos, 1995, p. 415-416.
5. Over de *golem* zie het artikel van Gershom Sholem in de *Encyclopaedia Judaica*, vol. VII, p. 501-507; Gershon Winkler, *The Golem of Prague.* New York, The Judaica Press, 1980; Henk Rijnders, *De golem ontsluierd.* Deventer, Ank-Hermes, 1991).
6. Stephen Hawking, *A Brief History of Time.* Londen, 1989. Vertaald als *Het heelal: verleden en toekomst van ruimte en tijd.* Amsterdam, Ooievaar Pockethouse, 1995, p. 113; zie ook p. 106-125 voor een algemene uiteenzetting van de ‘zwarte gat’ theorie. Zie eveneens: Paul Davies, *The Edge of Infinity. Beyond the Black Hole.* Londen, Penguin, 1994.
7. Paul Celan, *Gedichten.* Keuze uit zijn poëzie met commentaren door Frans Roumen. Baarn, Ambo, 1988.
8. In een faxbericht (23 April 1995) schreef Potok mij: ‘I have used the term “black hole” as a metaphor for Auschwitz with full awareness of its meaning in current scientific theory.’

9. Emile Fackenheim, *God's Presence in History: Jewish Affirmations and Philosophical Reflections.* New York, Harper & Row, 1972, p. 82.

Marja Brouwers

Het verraad van Danny Saunders
Over *Uitverkoren*

Ik heb eerder over Potok geschreven en ben daarbij steevast tot dezelfde conclusies gekomen. Zijn vroege romans worden beheerst door religieus-didactische, in plaats van door esthetische bedoelingen. Zijn personages zitten gevangen in een monothematische opzet, die zich gemakkelijk uitbreidt, maar weinig ruimte laat voor ontwikkeling. De confrontatie van orthodox jodendom met westerse moderniteit heeft bij Potok een uitkomst die niet door middel van een verbeeldend talent hoeft te worden bevochten, omdat die uitkomst, anders dan bij Bellow of Philip Roth, bij voorbaat vaststond. Het boek dat mij indertijd het meest te zeggen had, was het debuut *The chosen* (*Uitverkoren*). Ik herlees het, en ga na hoe het duo Danny Saunders/Reuven Malter als een soort surrealiteit aan Potoks nadrukkelijke traditionalisme is ontstegen.



Tussen twee culturen

Uitverkoren opent met een meesterstukje van parabelconstructie. We zijn in Williamsburg, het joodse getto in New York. Naast orthodoxe families van Poolse en Russische afkomst wonen daar ook een paar Chassidische sekten, elk met hun eigen rabbi. eigen synagoge, eigen jesjiwa en eigen boze gedachten over de ideeën van de buren, waarbij men de confrontatie wellicht tot in lengte van dagen uit de weg zou zijn gegaan, als dit niet Amerika was in de jaren van de Tweede Wereldoorlog.

In die samenloop van plaatselijke en tijdelijke omstandigheden is het denkbaar dat de docenten van joodse parochiescholen sportwedstrijden organiseren om te

bewijzen dat hun leerlingen, in weerwil van de lange uren Talmoedstudie, net zo fit zijn als alle andere gezonde Amerikaanse jongens. In het eerste hoofdstuk van *Uitverkoren* treden twee jesjiwa-teams als een wandelend staaltje absurdistische poëzie tegen elkaar in het veld. Met een nauwkeurige beschrijving van uiterlijkheden nodigt Potok de lezer uit de scène te visualiseren.

Het team van de orthodoxe school onder leiding van een gymnastiekleraar draagt op het sportveld als teken des geloofs alleen de keppeltjes. het chassidische team, met als coach een jiddisch sprekende rabbi, verschijnt in uniform en draagt behalve die keppeltjes ook de slaaplokken en de zichtbare franje van het traditioneel voorgeschreven onderhemd, de *tzitzit*, die losfladdert in onderworpenheid aan een Bijbels gebod. De sport - hoe kan het anders in de jaren veertig - is *baseball*, een sport die in zijn mythische dimensie verschillende associaties uitlokt, niet alleen met

grote zakken popcorn en blikjes coca-cola, maar met patriottisme, *Americanism*. Op deze tribune ontbreken cola en popcorn. Terwijl de orthodoxe gymnastiekleraar zijn leerlingen aanvuurt met een opmerkelijk krijgzuchtige soldatentaal, beperkt de chassidische rabbi zich tot het lezen van een boek.

Ik-verteller Reuven Malter bevindt zich onder de thuisspelers van de orthodoxe school. Dat hij een ster is in de Talmoedklas en ook in andere opzichten hoogbegaafd, horen we later. Voorlopig wil hij alleen kwijt dat hij op het sportveld een werptechniek heeft geoefend waar normaal gesproken geen slaghout tegenop kan. Maar in de verhalen van Chaim Potok lopen naar de maatstaf van het normale leven meer hoogbegaafden rond. In het chassidische team valt meteen een lange jongen op. Zijn gezicht, 'als uit steen gebeiteld', is uitdrukkingsloos. De manier waarop hij het slaghout hanteert, is ook al steenhard. Zelfs een *pitch* waarvan de wiskundig berekende boog op anderhalve meter afstand van de vanger plotseling versneld daalt, kan hij raken en wat meer is, hij slaat de bal recht op het hoofd van de werper af. Deze gevaarlijke speler is Danny Saunders.

Met het aantreden van de twee teams voor een honkbalwedstrijd is de grondslag gelegd voor een terugkerend onderwerp van Potoks boeken: de mens tussen twee culturen, in concrete details gelegd. In vervolgromans wordt het geasfalteerde sportveldje in New York op een soms wat geforceerde manier in de geografische breedte gerekt, tot het in *Het boek van het licht* een gebied beslaat van Harvard tot Japan en Korea, terwijl de aanvankelijke interculturele controverse tussen honkbal en tzitzit ondertussen is ggeëvolueerd tot een filosofisch contrast tussen het doodslicht van de atoombom en het mystieke licht van de Kabbala. Als thema belangrijker, maar met het artistieke bezwaar dat wie de probleemstelling kent, wel kan raden hoe *Het boek van het licht* zichzelf naar zijn conclusies toeschrijft. In het zoveel beslotener bestek van *Uitverkoren* blijven zulke conclusies voorlopig ongrijpbaar.

Apikorsim

Reuven Malter kan een moeilijke bal gooien en Danny Saunders kan een moeilijke bal slaan. Naarmate het spel vordert, openbaart zich tussen de teams een vijandigheid waarvan de dodelijke ernst vreemd afsteekt tegen het opgeroepen decor van de oorlog in Europa. Het is een vijandigheid die niets menselijks lijkt te hebben en die ergens verborgen onder de wedstrijdkreten in een soort sub-taal uitgesproken wordt, een taal waarvan de niet Talmoedisch georiënteerde lezer denkelijk weinig zou verstaan, als de schrijver niet bij monde van zijn ik-verteller tussen de innings door uitgelegd had dat er in de kringen van al deze gelovigen diepgaande verschillen van mening bestaan, zowel wat betreft het aantal uren dat op de jesjiwa besteed dient te worden aan Talmoedstudie, als ook over allerlei tekstwetenschappelijke kwesties die aan bestudering van die omvangrijke Rabbijnse literatuur verbonden zijn.

Van deze kwesties weet Danny Saunders blijkbaar meer af dan goed is voor een jongen van veertien. Onder het suizen van de bal en het struikelen van het veldteam richt hij zich op vlakke toon tot Reuven:

'Jouw vader is David Malter, de man die artikelen over de Talmoed schrijft?'

En als Reuven dit bevestigt, deelt hij hem kalm mee: ‘Ik heb mijn team gezegd dat we jullie vanmiddag gaan afmaken, *you apikorsim*.’

Reuven kent genoeg Hebreeuws om het ultieme scheldwoord (atheïsten) in de volle reikwijdte te vatten. Met *apikorsim* duidde men oorspronkelijk op die joden die, opgevoed in judaïsme, fundamentele leerstellingen als het bestaan van God, de openbaring of de wederopstanding ontkenden. Maar voor sommige preciezen zou een jood die bijvoorbeeld Darwin las en geen slaaplokken en tzitzit droeg, ook al *apikoros* zijn. Ongemerkt is de interscolaire competitie in een Heilige Oorlog veranderd, die er voor Reuven Malter mee eindigt dat Danny Saunders hem het ziekenhuis in slaat.

De verwonding die Reuven oploopt, mankeert het niet aan symbolische betekenissen. De chassidische bal, met de volle kracht die een goedgeslagen bal kenmerkt op het korte baanstuk tussen slagman en werper, heeft zijn bril versplinterd, waarvan een scherf is achtergebleven in zijn linkeroog. Er is een oogoperatie nodig om de schade te herstellen. Even dreigt blindheid.

Vaders en zonen

De mooiste vondst van dit baseball-preludium is de stenen Danny Saunders. Zijn bestaan is al verbazingwekkend, maar het zit ook nog eens vol met allerlei raadselachtige intonaties uit de draaikolk van een duister Europees verleden. Hij is de zoon van reb Saunders, afstammeling van Russische rabbi's wier familiedynastie teruggaat tot de tijd van de Ba'al Sjem Tow, de achttiende-eeuwse grondlegger van het Chassidisme. Danny is door geboorte voorbestemd zijn vader te zijner tijd als geestelijk leider van zijn gemeente op te volgen. Als spil en leider van het onwaarschijnlijke honkbalteam wordt hij door zijn coach en teamleden behandeld als een ikoon en zijn gedrag is daarmee in overeenstemming. Hij is de archetypische vertegenwoordiger van een geschiedenis die het karakteristiek-Amerikaanse baseball niet alleen verbindt met het religieuze geruzie van joden onder elkaar, maar, onvermijdelijk, met de historische achtergronden van de joodse immigratie in Amerika, de achtergronden van getto, pogrom en vernietigingskamp.

Potoks lezers hoeven niet bang te zijn dat ze van tijd tot tijd worden opgescheept met een bladzijde waar iets zomaar eens gebeurt. In het ziekenhuis, waar het oog gelukkig goed geneest, merkt Reuven in halfslaap dat er naast zijn bed iemand ‘in het licht’ is gaan staan. Hij doet zijn ogen open en ziet de persoon die het al eerder op het licht daarin gemunt scheen te hebben: Danny Saunders, nog steeds voor driekwart uitdrukkingsloos en voor het overige kwart berouwvol. Het kost Reuven eerst moeite te geloven dat Danny die bal niet met opzet tegen zijn hoofd geslagen heeft, maar als Reuvens Talmoedgeleerde vader hem eraan herinnert dat er volgens de Talmoed twee dingen zijn die je in je leven moet doen: een leermeester accepteren en een vriend vinden, ontstaat de vriendschap die Potoks eerste variant wordt op een terugkerend thema van Vaders en Zonen.

Potok als leider van een zomerkamp (1948)

Want Danny Saunders wordt in nog hogere mate dan Reuven Malter bepaald door het feit dat hij de zoon is van zijn vader. Terwijl Reuven als romanpersonage tamelijk oninteressant blijft - de ik-verteller is een vriendelijke en bovenal erg redelijke jongen die in zijn orthodoxieën precies zoals zijn vader naar het wat liberalere neigt en voor geen cent nieuwsgierig wordt naar de niet-joodse segmenten van de Amerikaanse samenleving - is Danny voorlopig wel iemand om de aandacht vast te houden. In tegenstelling tot Reuven is Danny tegen zijn eigen vader in verzet. Weliswaar is het een verzet waar een opstandige jongere van het Catcher-in-the-Rye-type nog altijd niets dan

de grootst mogelijke volgzaamheid in zou kunnen ontwaren, maar het is verzet. Binnen de contouren van de wereld die Potok hier schetst en die je als lezer door middel van deze Danny langzamerhand als bestaanbaar en zelfs als waardevol gaat accepteren, is het misschien buitengewoon radicaal, en in ieder geval buitengewoon, dat Saunders zonder medeweten van zijn vader de gewoonte heeft middagen door te brengen in een openbare bibliotheek om daar de ene plank na de andere leeg te lezen.

Indachtig de raad der wijzen dat men een leermeester zou moeten accepteren heeft hij in zijn leeshonger het verstand gehad zich hierbij te laten adviseren door een oudere, eveneens frequente bibliotheekbezoeker. De scène waarin Danny Saunders ontdekt dat zijn aanvaarde leermeester David Malter is, schrijver van artikelen over Talmoed waarin historisch beredeneerde tekstcorrectie van moeilijk te interpreteren passages wordt aanbevolen volgen een wetenschappelijke gewoonte van verdachte apikorsim - die scène had Potok wat mij betreft wat subtieler mogen aanpakken. Zoals daar Reuvens Vader dat ziekenhuis binnenstapt en Danny hem stomverbaasd aanstaart, dat is een van die gelegenheden waarbij de schrijver zijn voorbedachte rade wat al te kras laat zien. Interessanter is de geheimzinnige relatie die Reuven Malter noodgedwongen voelt ontstaan tussen hemzelf en Reb Saunders.

Stilte

Het blijkt Reuven al gauw dat de eigenaardige hardheid van Danny Saunders geen onvriendelijkheid is, maar een mengsel van arrogantie, veroorzaakt door een bovenmatig intellect, en eenzaamheid, veroorzaakt door een ongewone opvoeding. De eerste schrik die reb Saunders Reuven bezorgt is een ritueel in zijn synagoge, waar Danny ten overstaan van de hele gemeenschap aan de tand wordt gevoeld betreffende zijn kennis van Talmoed.

Danny is dit blijkbaar gewend. Zonder een spier te vertrekken geeft hij al kruisrefererend en bronciterend de indruk de hele Talmoed uit zijn hoofd te kennen. Hierna ontdekt Reuven dat dit soort gesprekken de enige zijn die reb Saunders ooit voert met zijn zoon. Thuis voedt hij hem op in *stilte*, gesteund door het motto uit de Zohar dat Potok vooraf doet gaan aan Boek Twee van *Uitverkoren*: ‘Stilte is overal goed, behalve in verband met Tora.’ Was Reuven Philip Roth geweest, hij zou naar huis zijn gerend en *Portnoy's Complaint* hebben geschreven. Maar Reuven is de zoon van de (tot de berichten over de Poolse kampen beginnen los te komen) onverstoorbare David Malter en diens geduld in het leveren van verontschuldigende tekst en uitleg bij de merkwaardige gebruiken en gewoonten van reb Saunders is onuitputtelijk.

Zo wordt aannemelijk gemaakt dat de stilte die reb Saunders tegenover Danny handhaaft niet liefdeloos is of wreed, maar een overgeleverde wijsheid van de opvoeder die merkt dat het aan zijn opvoeding toevertrouwde kind intellectueel begaafd is en waarschijnlijk in staat zich snel alles eigen te maken, behalve een idee van het lijden in de wereld. En voor iemand als reb Saunders, die niet alleen met de geestelijke, maar ook met de psychologische en materiële problemen van zijn gemeente wordt geconfronteerd, is dát nu juist de meest noodzakelijke kennis. Al leerde iemand de talen van mensen en engelen of vond hij een atoombom uit, als hij

het medelijden, het ware, niet leerde, zou het allemaal nog steeds niets waard zijn. In het zwijgen van zijn vader zal Danny een mystiek gehoor ontwikkelen voor het lijden in de wereld. Ruim voor het slot van *Uitverkoren* is reb Saunders verschoond van alle westerse psychologismen. We horen terloops dat hij als jonge rabbi ergens in Rusland zwaargewond overeind krabbelde, zijn door lokale fanaten vermoorde vrouw en zoontje begroef en met de resterende leden van zijn sekte naar Amerika vluchtte, waar Danny's moeder zijn tweede vrouw werd.

Verbannen en van alles beroof heeft deze man in het getto van Williamsburg een tweede gezin gesticht, waarover hij waakt als een jaloerse oudtestamentische god die zich geen tweede keer laat ringeloren. Hieraan ontleent hij het persoonlijke recht Reuven Malter te dwingen in de positie van Danny's verklikker. Reb Saunders weet allang dat zijn zoon middagen in de bibliotheek rondscharrelt. De wetenschap kwelt hem, maar omdat hij op goede gronden vermoedt dat Danny zich daar niet bezig houdt met Tora is zijn zwijgen langzaam maar zeker de mistbank geworden waarin Danny rustig zijn gang kan gaan. Als

reb Saunders tenslotte via Reuven met zijn zoon begint te spreken, is Reuven zo onzeker over de rol die zijn eigen vader hier gespeeld heeft, dat hij zwijgen kan noch liegen.

Moreel verraad

De karakters van Potok zijn anders, hebben een andere wordingsgeschiedenis dan de doorsnee-immigrant. Een van hun problemen is dat de geringste vorm van aanpassing aan de westerse wereld al iets krijgt van een moreel verraad. En gering is het niet, wat Danny Saunders naast zijn Talmoed weet te absorberen. Hij leest psychologie, niet-joodse filosofie, wereldgeschiedenis, Darwin, Freud, met een leestempo dat alleen goed te begrijpen is voor wie zelf onder leescensuur is opgevoed. Bovendien heeft hij het door Talmoedstudie goed getrainde geheugen, dat niet meer zal vergeten wat het las. Maar uiteindelijk is het reb Saunders, en niet Danny, Reuven of David Malter, die op dit kruispunt van historische tendensen transformeert tot een nieuwe menswaardigheid, als hij met majesteitelijke zelfbeheersing Danny's besluit aanvaardt om de familietraditie van rabbijnse zelfopvolging te breken en psychologie te gaan studeren.

De literaire kritiek heeft bij Potok nooit om journalistieke kwalificaties verlegen gezeten. *Uitverkoren* is een roman over vriendschap, een *Bildungsroman*, een roman over vervreemding door migratie enzovoort. Maar eigenlijk is het geen roman maar een parabel. Wat die ‘Bildung’ betreft is het alleen Danny Saunders die zichtbaar enige vorming ondergaat. De lezer wordt geen moment betrokken bij wat er nu precies in Danny omgaat en daarmee bereikt Potok het effect van een geheim, een of ander niet helemaal te doorgronden mysterie, waarin de figuur van Danny Saunders gehuld blijft. Reuven Malter is het door de schrijver niet gegeven om in zijn rol van verteller nog zoiets als een ontwikkeling door te maken. Geconfronteerd met de zeden en loyaliteiten van het chassidische milieu beperkt hij zich er hoofdzakelijk toe, van de ene verbazing in de andere te vallen.

Een opkomende interesse van Reuven in wiskunde, logica en calculus, op te vatten als het signaal voor een eersteklas brein, schijnt hem te beletten reb Saunders werkelijk te begrijpen. Als Duitsland capituleert en de omvang van de genocide duidelijk wordt, begaat hij nietsvermoedend in de huiskamer van Saunders een opmerking te maken over het Zionisme, waar hij in hartelijke eensgezindheid met zijn eigen vader een fervent voorstander van is. Maar voor reb Saunders is het Zionisme een ongepast werelds initiatief, een onvergeeflijke inbreuk op de Messiaanse gedachte. Telkens weer is iedere romantechnische overweging ondergeschikt aan het leerstellig systeem, waarin Reuven en Danny als Kafkaeske wetsovertreders schuldig moeten blijven zonder een misstap te hebben begaan.

Uitverkoren werd geschreven in de jaren zestig, toen de schrijver en zijn lezers beschikten over alle feiten van Nazi-Duitsland, feiten die een veel algemenere bekendheid hebben gekregen dan de meer incidentele vervolgingen en slachtingen waardoor de joden vooral in Polen en Rusland eerder met een zekere regelmaat waren bedreigd. Sinds 1945 is iedere romanfiguur met een joodse identiteit onvermijdelijk een soort overlevende. De joodse romanschrijver, die voor deze verschrikking geen

speciale aandacht opeist, maar er niet omheen kan dat het toevallig de zijne is, wordt door de geschiedenis voorlopig gedwongen tot een hoeveelheid realisme. Bij de massamoord op het Europese jodendom staat de dichterlijke fantasie stil. Potok heeft er alleen impliciet iets over te zeggen, omdat zijn oeuvre zich concentreert op de overlevenden en misschien nog meer op een overtuiging dat in Amerika juist datgene zou kunnen overleven, dat in Europa aan de meest effectieve vernietiging heeft blootgestaan, namelijk de hoge en strenge geestelijke discipline van de Rabbijnse tradities. Maar zo'n voortzetting van de joodse cultuur op Amerikaanse bodem zou dan toch iets anders moeten zijn dan een loutere verplaatsing van getto naar getto. Anders dreigt die verstarring, waarmee Danny Saunders het aanvangstafereel van *Uitverkoren* betreedt. Een gevaarlijke verstarring, zoals al blijkt uit de manier waarop Danny's honkbal te recht en te laag het veld in werd gestuurd.

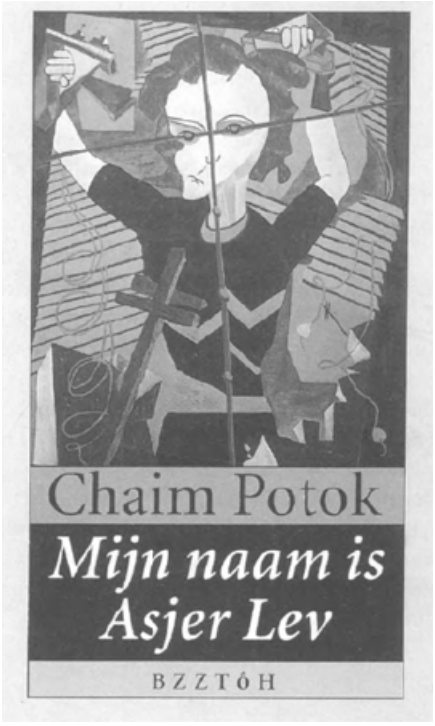
Peter Sollet

Chaim Potok: beeldend schrijver, verhalend schilder

Kenmerkend voor het werk van de joods-Amerikaanse schrijver Chaim Potok is de nadruk die intellectuele eigenschappen, het brein, krijgen in het leven van zijn hoofdpersonen. De protagonisten in Potoks eerste romans zijn onveranderlijk uiterst briljante kinderen of adolescenten, meestal jongens, eenmaal een meisje. *Lernen*, in *sjoel*, of door het leven zelf, is een voortdurende opdracht waarvan de kinderen al op vaak heel jonge leeftijd zijn of worden doordrongen: studeren als ultiem levensdoel.

Seksualiteit

Tijdens dit *Bildungsprozess*, een steeds terugkerend thema in het oeuvre van Potok, wordt nauwelijks gerept over de lijflijke aspecten van het volwassen worden. Seksualiteit tijdens de adolescentie speelt in zijn vroegere werken - met *Mijn naam is Asjer Lev* als uitzondering - hoegenaamd geen rol van betekenis, en wordt als het ware gesublimeerd in de intellectuele arbeid die Potoks personages verrichten tijdens hun zoektocht naar een eigen plek in de hun omringende wereld. Potok verklaart dit zelf door te wijzen op de aard van zijn hoofdpersonen. Het is, zegt hij, niet waarschijnlijk dat jesjiwa-leerlingen als Reuven Malter en Danny Saunders in *Uitverkoren* op een openlijke wijze met hun seksualiteit zouden omgaan. Met de keuze van zijn hoofdpersonen en hun milieu onderscheidt Potok zich duidelijk van joods-Amerikaanse schrijvers als Saul Bellow, Isaac Bashevis Singer en diens oudere broer Israël Joshua.



In *Mijn naam is Asjer Lev* is de situatie overigens anders. Potok zegt hierover: als je kunstenaar wil worden, kom je niet om het thema seksualiteit heen. Dat is een van de redenen waarom hij de naaktscène in hoofdstuk negen schreef. Vlak na die scène

zegt Asjer dat hij zich *geïrriteerd* en *onrein* voelt en niet in slaap kan komen omdat het meisje hem door het hoofd blijft spoken. Totdat hij ‘weer het plotselinge licht zag en kon slapen.’ De uitdrukking ‘het plotselinge licht’ is Asjers manier om aan te geven dat hij masturbeerde.

Louteringsproces

Als Potok lichamelijkheden beschrijft dan is dat vaak in een negatieve connotatie, als was het lichaam een kwalijke noodzakelijkheid, behept met hinderlijkheden: pijn, gevolgen van ziekte of van een ongeval. Vaak gebruikt de auteur deze, overigens vaak zeer beeldend beschreven passages, om richting te geven aan voornamelijk verstandelijke processen, om een voor het verhaal belangrijke wending aan te duiden. In een aantal gevallen lijkt het personage een periode van lichamelijk ongerief te moeten doorstaan als fase in een soort louteringsproces, als een onafwendbare episode op weg naar begrip en volwassenheid. In het verhaal ‘Zebra’, uit de bundel *Het cijfer zeven*, krijgt

het jongetje Adam Martin Zebrin, *Zebra* genoemd omdat hij dol is op rennen, een verkeersongeluk. Zebra rent ‘als een zebra, als een adelaar’ een steile heuvel af en wordt aangereden. Van de doktoren krijgt hij te horen dat zijn benen na verloop van tijd weer zouden helen.

> [...] en over ongeveer een jaar zou de spalk er wel af mogen. Maar over zijn hand konden ze niets met zekerheid zeggen. Van tijd tot tijd deed zijn hand, die hij in een mitella droeg, pijn. De doktoren hadden gezegd dat ze geen oorzaak voor de pijn konden vinden.

Na zijn ‘loutering’ - waarin een beeldend kunstenaar een cruciale rol speelt: kunst beoefenen als therapie - komt er langzaamaan weer leven in de vingers van zijn verminkte hand en ‘hoefde [hij] ook de beugel langs zijn been niet langer te dragen.’ Zebra komt zijn handicap als een rijkere jongeling te boven, maar hier was wel de ellende van die handicaps voor nodig. Lijden en verlossing...?

Het vrijwel negeren van lichamelijke aspecten bij het opgroeien van pubers is duidelijk een keuze van de auteur en zeker niet een gebrek aan verhalend vermogen over deze kwesties. Dit blijkt onder andere uit een ontroerende scène in *Davita's harp* - een in meerdere opzichten uitzonderlijk boek in het werk van Potok - waar Davita op een avond haar moeder voor de spiegel in de badkamer bespiedt. In opperste verdriet rouwt Davita's moeder om haar echtgenoot, die kort hiervoor tijdens het bombardement van Guernica om het leven is gekomen. Potoks woordkeuze is delicaat, terughouden, maar zeer beeldend. Later, terug in haar kamer, weet Davita dat ‘ik dit beeld altijd bij me zal dragen, dat het me steeds weer voor ogen zal komen [...].’

Het menselijk oog

In Potoks werk spelen ogen en het gezichtsvermogen een opvallende rol. Van alle zintuigen komt het zien het meest uitgebreid aan bod. Opnieuw niet als anatomisch gegeven, maar als spiegel van en poort naar de ziel. Potok gebruikt het waarnemingsvermogen van zijn hoofdpersonen op twee onderscheiden wijzen: direkt, door een groot belang hieraan te geven voor de ontwikkeling van zijn romanfiguren, of juist door het invaliderende effekt te onderstrepen van een beperkt of gestoord gezichtsvermogen. Maar ook in overdrachtelijke zin, als geestesoog, maakt Potok van het ‘zien’ gebruik om werelden kenbaar te maken en samen te brengen, leefwijzen te verduidelijken of begrippen aan te reiken. Niet zozeer ten behoeve van de lezer, meer als onontkoombaarheid bij het innerlijke rijpingsproces van de hoofdpersonen. En natuurlijk kijkt de lezer over hun schouder mee en wordt zo deelachtig aan de vaak verstandelijke uitdagingen die hun hoofdpersonen op hun weg naar volwassenheid ontmoeten.

Een mogelijke verklaring voor het belang dat ogen in het werk van Potok een belangrijke rol spelen, is het feit dat de auteur zelf tijdens zijn kinderjaren als gevolg van een ongeluk bijna een oog heeft verloren. De passages in *Uitverkoren* na het honkbalincident, waarbij Reuven Malter bijna het gezichtsvermogen aan een oog verliest, zijn dan ook zeker geschreven vanuit eigen ervaringen.

Potok beschouwt het gezichtsvermogen als een instrument, een metafoor voor het reiken naar het ware, het rechtvaardige, de synthese. In *Uitverkoren* leidt een ernstig oogletsel - een ternauwernood gekeerde en dus tijdelijke blindheid - van de liberaal opgevoede jood Reuven Malter uiteindelijk tot de hechte en oprechte vriendschap met het ‘fenomeen’ Danny Saunders, een chassidische joodse jongen. Deze vriendschap symboliseert Potoks visie op de synthese van het beste uit de gedachtengoed van de orthodoxie en de meer liberale richtingen van het jodendom. In *Mijn naam is Asjer Lev* gebruikt Asjer zijn schilderkundige gave - de visuele kunst bij uitstek - om door middel van visuele schoonheid een tegenwicht te bieden voor de ellende in de wereld. En in *Davita's harp* houdt Potok een pleidooi voor de verbeelding als Davita tijdens haar kinderjaren sprookjes verteld krijgt, en verhalen over pioniersvrouwen, die diepe indruk op haar maken. Jacob Daw, huisvriend, schrijver en verteller van verhalen, werkt aan zijn eigen ervaringen om tot mysterieuze, sprookjesachtige vertellingen aan Davita. Deze verhalen maken een zo diepe indruk op haar dat ze deze verbeeldingen zich in haar kamer ‘ziet’ afspelen, aangevuld

met haar eigen angsten en fantasieën, met de deurharp als middelpunt. Aan het eind van de roman neemt ze haar baby-zusje in de armen en zegt: ‘Ik ga je aan verhaal vertellen. Het is een vreemd verhaal. Het heeft geen einde [...]. Luister je, kleine Rachel?’ Zo geeft ze de verbeelding, het inlevingsvermogen, het ‘zien’ door aan haar kleine zus.

Woordschilder

Potoks schrijfstijl is behalve toegankelijk ook heel beeldend. Zelf zegt hij hiervan dat dit een bewuste keuze, een onontkoombaarheid is, omdat hij zijn mensen vóór zich moet zien. Om tot een verhaal te komen, om een roman te ontwikkelen moet hij kunnen zien waar ze wonen, de plaatsen kennen waar zich de diverse passages afspelen, op de hoogte zijn van details als de weersgesteldheid, enzovoort. Soms ontspruiten deze elementen enkel aan zijn fantasie, maar vaak beschrijft Potok bestaande plaatsen en maakt hij bij zijn beschrijvingen gebruik van herinnering aan recente bezoeken aan deze plaatsen. Zo zijn de reizen van Asjer Lev naar Florence, Parijs en Rome gerecreëerde reizen die hij zelf ooit maakte. Bij de beschrijvingen van plaatsen en reizen in *Het boek van het licht* heeft Potok gebruik gemaakt van foto's die hij heeft gemaakt toen hij midden jaren vijftig ongeveer anderhalf jaar in Azië woonde. De straten die in *In den beginne* worden beschreven kent Potok uit eigen ervaring: hij heeft er jarenlang gewoond. Op zich methodes en technieken die veel auteurs rekenen tot hun eigen werkwijze. Wat bij Potok opvalt, is de gedetailleerdheid waarmee hij situaties en plaatsen beschrijft. Zelf merkt hij hierover op dat hij zich bij de voorbereidingen voor een roman volledig begraaft in de plaatsen waarover hij wil schrijven. Hij documenteert zich zeer uitgebreid, in bibliotheken en - bij voorkeur - ter plaatse, wil niet alleen weten hoe de huizen, de straten, de bomen eruit zien,

maar ook welke planten er groeien, hoe het er ruikt, welke geluiden je er hoort. Bij zijn bezoeken maakt hij aantekeningen over de spelletjes die kinderen spelen, hoe de plaatsen er uitzien tijdens de verschillende jaargetijden, hoe de schaduwen in de zomer vallen en hoe in de winter. Zo weet Potok zonder overmatig gebruik van adjectieven de lezer een uiterst gedetailleerde werkelijkheid te schilderen, vaak met kleine kwast opgezet, soms met retouches van een enkele haar. In dit kader schaart Potok zich in de traditie van de woordschilders, de verhalers, waarvan de joodse literatuur vele grote voorbeelden heeft voortgebracht.

Onontbeerlijke vrijheid

Potoks schrijverschap is op een enigszins merkwaardige wijze, via een omweg, tot stand gekomen. Toen hij negen jaar was, begon hij met tekenen en schilderen. Dit wordt in toenemende mate een probleem in het gezin Potok: zijn vader, een zeer religieus man, beschouwt kunst op zijn zachtst gezegd als tijdverspilling. Diep in zijn hart vindt hij het een ‘heidense’ (lees: niet-joodse) bezigheid. Als Chaim Potok opgroeit en blijft tekenen en schilderen keert zijn vader zich steeds duidelijker tegen zijn schilderwerk.

Omstreeks zijn zestiende jaar leest Potok twee boeken die naar zijn zeggen zijn leven hebben veranderd:

Brideshead Revisited van Evelyn Waugh en *A Portrait of the Artist as a Young Man* van James Joyce. Hij stopt met tekenen en schilderen en begint te schrijven. Zijn vader liet hem begaan: in de orthodox-joodse traditie zijn woorden op papier veel mee geaccepteerd dan verf op doek. Pas na de publikatie van *Uitverkoren* gaat Potok weer schilderen.

Later vraag hij zich af wat er van hem zou zijn geworden als hij was blijven schilderen. Deze vraag en al die andere vragen die zich opwerpen als een godsvruchtige jood of christen wordt 'ingewijd' in de wereld van de moderne kunst, hebben geleid tot *Mijn naam is Asjer Lev.* Veel van de vragen hebben direct betrekking op de confrontatie van orthodoxie, van dogma's, met de voor een kunstenaar onontbeerlijke vrijheid van geest. Asjer Lev wordt in de roman hiermee geconfronteerd. Potok heeft deze confrontatie aan den lijve ervaren - naar aanleiding van zijn romans. Voor hem is dit een reden om de uiterst conservatieve wereld van waaruit hij stamt de rug toe te keren en zijn heil te zoeken bij een meer hedendaagse, een ruimere beleveing van het jodendom.

Expressionistisch

In tegenstelling tot de stijl en onderwerpskeuze van zijn romans en verhalen zijn de schilderingen van Chaim Potok veel moeilijker onder een noemer te brengen. Door hem bewonderde schilders bestrijken een breed scala aan stijlen en periodes: van Rembrandt, Vermeer en Goya, via Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Braque, Soutine en Hopper tot Lucian Freud, Bacon, Hockney en Mark Rothko. Zelf noemt hij zijn schilderijen figuratief en expressionistisch. Een aspect valt op: elk schilderij vertelt zijn eigen verhaal. Soms rijk gedetailleerd, soms sober van opzet, soms uitbundig van kleur, soms in een gedempt licht. Lezers van Potoks in het Nederlands vertaalde werk kunnen een - zeer summiere - indruk krijgen van zijn werk via de omslagen van zijn boeken. Potok heeft het merendeel van de afbeeldingen zelf gekozen als omslagillustratie op grond van een gemeenschappelijk thema, een verbondenheid van boek en schilderij.

Chaim Potok, een beeldend schrijver en een verhalend schilder. Het is niet waarschijnlijk dat een van beide bezigheden - het schrijven of het schilderen - direct van invloed is op de andere. Wel is duidelijk dat beide disciplines bij Potok deel uitmaken van eenzelfde proces van vrijmaking, van zijn eigen groei. Beide disciplines hebben ongetwijfeld bijgedragen tot de positie die Potok nu inneemt als veelgelezen auteur. Beide zijn een uitdrukking van zijn hang naar schoonheid, naar het ware. Gezien de omvangrijke lezersschare, niet alleen in de Verenigde Staten en in Nederland, spreekt Chaim Potoks benadering om dit te bereiken nog steeds bij veel mensen tot hun verbeelding.

Alex van Heusden
Licht als metafoor van schepping en vernietiging
Mystiek in *Het boek van het licht*

Een jonge Amerikaanse legerrabbijn wordt gestationeerd in Korea, ergens in de jaren vijftig. Opgegroeid in een orthodox-joods milieu en zo behorend tot een minderheidsgroep die desondanks een aanzienlijke bijdrage levert aan de Amerikaanse samenleving en cultuur, komt hij in aanraking met een hem totaal onbekende wereld. De cultuurschok die hiervan het gevolg is, legt de bijl aan de wortel van alle zekerheden waaruit hij tot dan toe leefde. Hij had geleerd dat het jodendom een fundamenteel verschil maakte voor de wereld. Maar in het Verre Oosten ontdekt hij een rijke cultuur die het zonder jodendom heel goed stellen kan.

Chaim Potok, U.S. Army Chaplain (1955)

Die jonge legerrabbijn heet Gershon Loran en is een romanpersonage, een fictieve figuur dus. Maar even goed heet hij Chaim Potok, de schepper van dit romanpersonage. Heel Potoks schrijverschap is geworteld in de ervaringen die hij opdeed als legerrabbijn in Korea. Zijn romans draaien stuk voor stuk om cultuurconflicten die vandaag spelen. Dat Potok daarbij de positie van het jodendom in de Amerikaanse samenleving tot uitgangspunt neemt, ligt voor de hand. Het is de wereld waarin hij is grootgebracht en die hij het beste kent. De eerste vier romans (*Uitverkoren*, *De belofte*, *Mijn naam is Asjer Lev*, *In den beginne*) hebben hoofdzakelijk New York als plaats van handeling en gaan over conflicten tussen joodse groeperingen onderling. In zijn vijfde roman, *Het boek van het licht*, het verhaal van Gershon Loran, keert Potok terug naar de bron van zijn schrijverschap: zijn herinneringen als legerrabbijn in het Verre Oosten en de vragen die hij zich vanaf toen ging stellen. Deze roman speelt zich grotendeels af in Korea en Japan, waardoor

het thema ‘cultuurconflicten’ op wereldschaal wordt uitgewerkt. Het accent verschuift naar de confrontatie tussen joden en niet-joden, preciezer: naar de confrontatie tussen de westerse wereld waartoe het

jodendom behoort, en de oosterse wereld zonder joden en jodendom.

Het verhaal van een vriendschap

Net als de romans *Uitverkoren* (Reuven Malter en Danny Saunders) en *De belofte* (Reuven Malter en Michael Gordon) is *Het boek van het licht* het verhaal van een vriendschap. Talmoedische wijsheid leert dat elke mens in zijn leven een leraar en een vriend nodig heeft (wat mij betreft mogen dat ook een lerares en een vriendin zijn). Karakteristiek voor vriendschap in het werk van Chaim Potok is dat die ontstaat tussen twee mensen die niet alleen anders geaard zijn, maar ook uit verschillende joodse milieus afkomstig. Gershon Loran heeft een orthodox-joodse achtergrond, terwijl zijn studie- en kamergenoot Arthur Leiden uit een geassimileerd gezin stamt. Arthurs vader behoorde tot die selecte kring natuurwetenschappers die de atoombom ontwikkelde - twee Japanse steden, Hiroshima en Nagasaki, hebben dat geweten.

Hiermee is een hoofdthema van *Het boek van het licht* aangegeven: het aandeel van joodse geleerden in de produktie van vernietigend licht en de vragen die daaruit voortvloeien over de betekenis van het jodendom voor de westerse beschaving en voor de wereld in het algemeen. Arthur worstelt met een ondraaglijke erfenis. De schuld die zijn vader niet voelt, neemt hij plaatsbekledend op zich; hij zoekt naar een vorm van boetedoening om toegebrachte schade te herstellen. Zijn studie natuurwetenschappen aan Harvard breekt hij af en hij kiest voor een opleiding tot rabbijn in New York. De wijze waarop hij Hebreeuwse teksten zegt, onmelodieus, met haperende tongval, verraadt blijvend de geforceerdheid van zijn keuze.

Arthurs vriendschap met Gershon wordt niet geboren uit onmiddellijke affiniteit, maar uit noodzaak. Arthur heeft een vriend nodig, iemand die steviger dan hij verankerd is in de joodse traditie, maar intussen geen genoegen neemt met voorgegeven concepten en ideeën, hoe eerbiedwaardig die wellicht ook zijn, als ze geen antwoord bieden op indringende levensvragen, zoals mensen die stellen in de tweede helft van de twintigste eeuw - na twee wereldoorlogen en na de Shoah, de grote dood van de zes miljoen, het failliet van een beschaving.

Navigator

Gershon is zo iemand; hij is een *Zwischenmensch*, zoals die voorkomt in alle romans van Potok - hoewel Gershon, voor zover ik weet, als enige uitdrukkelijk zo getypeerd wordt. In gesprek met zijn vriendin Karen zegt hij: ‘Ik voel me een soort *Zwischenmensch.* Een term die ik hier en nu verzin. Denk eraan. Een tussenpersoon. Ik hoor nergens thuis’. De ‘tussenpersoon’ Gershon Loran vertegenwoordigt Potoks idee van de twintigste-eeuwse mens die verwikkeld is geraakt in een cultureel conflict en als gevolg daarvan nergens op zijn plaats is. Hij balanceert moeizaam op het slappe koord tussen oude waarden en nieuwe verworvenheden, tussen joodse traditie en eigentijdse cultuur, zonder één van beide te verwerpen.

Hoezeer dit voor Potok geen theoretische, maar een diep existentiële aangelegenheid is, wordt zichtbaar in de tragiek die als een loden last het leven van

Gershon beheerst. Acht jaar jong nog maar verliest hij zijn ouders bij een vuurgevecht in Tel Aviv; in de Tweede Wereldoorlog sneuvelt zijn neef. Deze ‘verlatingen’ maken hem tot een angstige, schuwe, in zich zelf gekeerde jongen die niet weet wat hij wil en nergens thuis is. Zijn voornaam zegt het al: Gershon betekent ‘een vreemdeling daar’, en zo treft hij zich aan overal waar hij gaat of staat. Hij zoekt een schuilplaats in het huis van de ontkenning, daar waar geen antwoorden zijn. Op vrijwel elke vraag die Gershon gesteld wordt, volgt steevast: ‘Ik weet het niet.’ Soms wordt dit naar mijn smaak te ver doorgevoerd. Wanneer bijvoorbeeld het meisje Toshie, gids van Gershon en Arthur op hun tocht door Japan, Gershon vraagt waarom Arthur per se naar Hiroshima moet, weet de lezer al zo'n honderd pagina's het antwoord dat de toch zeer slimme Gershon schuldig blijft: ‘Ik weet het niet.’

Wat Gershon overeind houdt, is zijn paranormale begaafdheid. Op gezette tijden wordt hij bezocht door visioenen die hem begeleiden en sturen. In zijn achternaam ligt dit besloten: een *LOREN* (*Long Range Navigational device*) is een navigatie-instrument. Onder geleide van zijn mystieke ervaringen navigeert Gershon door de brandhaarden van zijn gebroken leven in een gebroken wereld. De rol van navigator vervult hij ook voor zijn vriend Arthur door ‘toepasselijke teksten’ te lezen uit de joodse mystieke traditie

als commentaar op gebeurtenissen die op hun weg komen.

Joodse mystiek

In *Het boek van het licht* worden de actuele waarde en betekenis verkend van de joodse mystieke traditie die bekend staat onder de naam Kabbala, een woord dat zelf *traditie* betekent, of ook *ontvangst.* Gershon belichaamt die veelal miskende traditie waarin het scheppende licht een centrale rol bekleedt. (De tegenstelling tussen het vernietigende licht van de atoombom en het scheppende licht van de Kabbala is in de oorspronkelijke titel van deze roman, *The Book of Lights*, beter bewaard dan in de Nederlandse vertaling.)

Gershon ziet zijn mystieke ervaringen weerspiegeld in oude Kabbalateksten waaruit hij veelvuldig citeert. Opmerkelijk genoeg gebeurt dit vrijwel altijd zonder begeleidend commentaar, hoewel het om moeilijk toegangelijke teksten gaat. Dit hoeft geen nadeel te zijn. Ik vind *Het boek van het licht* als roman beter geslaagd dan bijvoorbeeld *Uitverkoren* met zijn ellenlange uitweidingen over chassidisme en Talmoed die de gang van het verhaal hinderlijk onderbreken.

Voor de lezer die toch iets meer wil weten: de joodse mystiek kent allerlei historische varianten en beschikt over heel diepe wortels, maar bereikte een bloeiperiode in de middeleeuwen, vooral in de Provence en in Spanje. Vanaf de elfde eeuw is de term Kabbala de specifieke benaming voor dat type joodse mystiek dat de pretentie voerde terug te gaan tot een zeer ver verleden en aanvankelijk als een geheime wetenschap het privilege was van een kleine kring van ingewijden. Het belangrijkste literaire werk uit deze periode is de *Zohar* (‘boek van de glans’), omstreeks 1300 geschreven in Spanje. Na Bijbel en Talmoed werd de joodse mystiek de derde grote stroming van joods leven in de verstrooiing.

In de eindeloos gevarieerde traditie van joodse mystiek komen verhalen, beelden, zelfs uitgewerkte systemen voor die uitdrukking geven aan de ervaring van de fundamentele gebrokenheid van al het geschapene, van de tweespalt ook in de harten van mensen. Zelfs heeft men het gewaagd de vraag te stellen, enigszins tegen de 'officiële' rabbijnse traditie in, of niet ook God zelf, meestal aangeduid als het Oneindige, is aangetast door alle kwaad en alle duisternis, en iets van zijn heelheid en eenheid heeft moeten inleveren.

Na de verdrijving van de joden uit Spanje in 1492 - een jaar waarin juist de Messiaanse bevrijding werd verwacht - vond de joodse mystiek een wijde verbreiding door het werk van een kleine groep Kabbalisten onder leiding van Isaäk Luria in Zefat (Safed) in de bergen van Galilea, in het midden van de zestiende eeuw. In de belevingswereld van Isaäk Luria, in *Het boek van het licht* getypeerd als 'de mysticus van de gehavende werelden', kwam het Messiaanse verlangen in het centrum van de mystieke reflectie te staan. Volgens Gershom Scholem, pionier van het wetenschappelijk onderzoek naar de joodse mystiek, is de Kabbala van Isaäk Luria te verstaan als 'een mystieke interpretatie van Ballingschap en Verlossing, of zelfs als een grote mythe van Ballingschap'.[1] Centraal daarbij staat de notie van *tikkoen*, 'herstel' of 'restauratie': door zijn spiritueel handelen moet de jood bijdragen aan het einde van de ballingschap, de historische bal-

lingschap van het joodse volk en de innerlijke ballingschap van alle creatuur.

Jakob Keter en Nathan Malkuson

Het boek van het licht heeft een duidelijke tendens: alleen in de joodse mystiek zijn nog elementen te vinden om de verwarring en crisis van de twintigste eeuw het hoofd te kunnen bieden.

Het duidelijkst wordt dit verwoord door Jakob Keter, Gershons leraar, later mentor en 'substituut-vader' (in vrijwel elke roman is er zo iemand), overduidelijk gemodelleerd, ook in zijn fysieke verschijning, naar de reeds genoemde Gershom Scholem. Begonnen als fysicus is Keter overgestapt naar de Kabbala toen hij tot het inzicht was gekomen

> dat de natuurwetenschappen in onze eeuw naar de dood zouden leiden. Ik zag veel wegen voor me die alle aangeduid waren met het woord voor natuurwetenschap. De wegen bogen en kronkelden en vormden toen samen één brede weg met de aanduiding 'dood'. Dit beeld deed de natuurwetenschappen zeker geen recht. Maar het maakte mij mijn gevoelens duidelijk en ik sloeg een andere weg in. Ik wilde niet worden wat ik aanschouwd had. [...] En daarom besloot ik in plaats daarvan het demonische te verkennen dat naar het leven leidt, liever dan het demonische dat tot de dood leidt. Het leek me dat niets in de hele joodse geschiedenis meer demonische creativiteit bezat dan de Kabbala. Ik heb me niet vergist.

Keters tegenpool is Nathan Malkuson, Talmoeddocent en pleitbezorger van de 'officiële' traditie van rabbijns jodendom met zijn sterk omlijnde wereldbeeld en rationele inslag. In Keter (= *kroon*) en Malkuson (= *koningszoon*), sterk thematische karakters, worden de twee hoofdstromen van de joodse traditie gerepresenteerd en met elkaar geconfronteerd. De accenten die beide stromingen leggen, worden in de roman aldus verwoord door Jakob Keter:

> De Talmoed vertelt ons hoe de joden handelen; de Kabbala vertelt ons hoe het jodendom voelt, hoe het de wereld ziet. Wij zijn tegenwoordig westerse, secularistische wezens, rationeel, logisch, ja, en dus raken we verward door de Kabbala die zo irrationeel, zo onlogisch is.

Het niet te miskennen belang van deze confrontatie wordt onderstreept door toepassing van een literaire techniek (wie zei ook al weer dat Potok daarvoor geen oog heeft?). In tegenstelling tot de vier eerdere romans, verteld door een ik-figuur, is in *Het boek van het licht* een verteller in de derde persoon aan het woord (een zogeheten 'verborgen verteller'), die doorgaans kruipt in de huid van Gershon. Maar een aantal keren wordt dit vertelperspectief gewijzigd.

De eerste keer treffen we Keter aan in zijn tuin in Jeruzalem (de tuin, *pardes*, *paradijs*, is een belangrijke metafoor in de joodse mystiek) waar hem, terwijl hij in een opstel van Gershon leest, de fysieke verschijning van deze begaafde student te binnen schiet.

De tweede keer bevinden we ons in de werkkamer van Malkuson, die als ruimte in contrast staat tot de bloeiende tuin. Hij windt zich op over die onzinnige, in zijn ogen buiten het leven staande en misschien wel ‘on-joodse’ Kabbala. Voor Keter staat vast: alleen de Talmoed is van begin tot eind respectabel en het bestuderen waard.

De derde keer dat het vertelperspectief wordt gewijzigd, komen we Keter en Malkuson samen tegen tijdens een avondwandeling, hevig discussiërend over de waarde van hun beider disciplines. Keter meent:

> Heel diep in ons huist ook het irrationele. Het is de energie die ons voortstuwt, onze creatieve demon. [...] Het irrationele maakt ons compleet.

Malkuson riposteert:

> U overdrijft. [...] U hebt een miezerig zijriviertje genomen en dat tot een machtige stroom verheven.

Verkeerde keuze

Gershon kiest, enigszins bij gebrek aan beter, voor het ‘miezerige zijriviertje’. Wat hij leest in mystieke teksten komt nog het meest overeen met zijn eigen ervaringen. Na zijn ordinatie tot rabbijn gaat hij een jaar extra studeren bij Jakob Keter, financiëel daartoe

in staat gesteld door een stipendium. Na dat jaar besluit Gershon in het leger te gaan, opnieuw een vertragingstactiek omdat hij geen keuze kan maken, een onvermogen dat is geworteld in de ‘verkeerde keuze’ van zijn ouders. Zijn vader had gezegd, toen de twee stonden aan de oever van de Hudson:

> Daar wonen we, Gershon. [...] Ja, het is een prachtige wereld. Maar als je niet leert om verstandige keuzen te maken, word je erdoor gekwetst.

PACIFIC STARS AND STRIPES
KOREA EDITION
Vol. 12, No. 352 Monday, Dec. 17, 1956
Free-Wheeling Chaplain

Chaim Potok als luitenant in Korea (1956)

Iets verder lezen we: ‘Ze maakten een verkeerde keuze en werden gedood’. Gershon wordt legerrabbijn in Korea, een taak die deze zo schuchtere jongen beter afgaat dan redelijkerwijs verwacht mocht worden. In Korea loopt Gershon opnieuw Arthur tegen het lijf, de nieuwe geestelijke verzorger in Seoul, een vrijwillige keuze omdat hij naar Japan wil. Het waarom daarvan is aanvankelijk niet duidelijk.

In Korea heeft Gershon geregeld visioenen. Hij spreekt met zijn oude leraren, Keter en Malkuson, die zich aan de andere kant van de oceaan bevinden. Met Arthur op reis door Japan hoort hij opnieuw na vele jaren een stem ‘van gene zijde’, van de *sitra achra*, de plaats waar vooral in het chassidisme de bron van het kwaad gesitueerd wordt. Die ‘zijdeachtige’ stem spreekt tot hem op ‘het uur van de vragen’, het uur voor de ochtendschemering. Het is een stem die hem vergezelt sinds de moord op zijn ouders en die bij elk volgend ongeluk dat hem treft zijn angst omzet in vragen. Het is de stem van Gershons eigen radeloosheid en twijfel die hem zegt: alles wat je onderneemt, het betekent niets. Alles is niets, louter leegte. In Hiroshima zeggen Arthur en Gershon samen het kaddiesj, het gebed voor de doden, bij het monument voor de slachtoffers van de atoombom. Eerder had Gershon de volgende zin uit de Zohar geciteerd: ‘Gebed herstelt schade die is toegebracht’ - een zin die kennelijk weerklank had gevonden in het hart van Arthur. ‘Moeten we niet iets zeggen?’ - zo

had hij herhaaldelijk gevraagd. De traditie van het gebed reikt de woorden aan die net niet vals klinken. Maar Gershon wordt opnieuw geplaagd door twijfel. Is niet alles veeleer niets? ‘Wat een dorheid van hart en ziel is er in dit alles, zo klonk het zijdeachtige gefluister. Niets. Niets’.

De twijfel aan het bestaan wordt nog versterkt doordat Arthur, voor de tweede keer op weg naar Japan, omkomt bij een vliegramp: een nieuwe verlating, waarna Gershon niet meer bidden kan. Er is niets meer dat gezegd kan worden - totdat hij het kaddiesj zegt voor zijn gestorven vriend en zijn lange wachten wordt beloond.

Wachten

‘Wachten’ is het sleutelwoord van deze roman. Gershon kan de militaire dienst ontlopen vanwege zijn zeer snelle hartslag. Wanneer de keuringsarts vraagt of hij ooit pijn heeft, antwoordt hij ontkennend:

> Er was een poort voor hem opengewaaid naar een veilige en zekere weg en hij had zich afgewend. Waarom? Omdat datgene waar hij op wachtte, wat het ook was, nooit tot hem zou komen in deze stedelijke schemerwereld van brokstukken? Hij wist het niet.

Wachten doet Gershon sinds zijn eerste grote mystieke ervaring, toen hij een jaar of zestien was. Op het dak van het flatgebouw waar hij woont, vindt hij een teef die jongen baart. De schepping van leven brengt hem tot verrukking:

> Hij voelde zich helemaal opgenomen in het leven van hemel en aarde, in het mysterie van de schepping, in de pijn en de onuitputtelijke glorie van dit ene moment. Hij wilde de teef tegen zich aandrukken, haar strelen iets strelen. In plaats daarvan stak hij zijn hand omhoog en aaide langs de hemel en voelde, voelde werkelijk, schrijnend en exquis, de koele, droge, fluwelen aanraking van het besterde uitspansel tegen zijn vingers.

Wanneer hij de volgende ochtend het dak opgaat, zijn de teef en de jongen onvindbaar. Maar de verrukking over de streling van de hemel en sterren blijven hem bij.

> Hij hoopte dat het op een dag zou terugkeren. Hij voelde dat het hem op een heel bijzondere manier zou veranderen als het ooit terugkeerde. Hij begon erop te wachten.

Het frappante van deze ervaring van scheppingskracht en leven is dat op diezelfde dag de atoombom, vernietiging van schepping en leven, valt op Hiroshima, zoals Gershon zich later herinnert.

Pas aan het einde van de roman herhaalt zich deze mystieke gebeurtenis. Dan wint Gershon het gevecht met die stem van ‘gene zijde’ door diep in zichzelf af te dalen, volgens een techniek die bekend is uit joodse mystieke geschriften: hij plaatst zijn hoofd tussen zijn knieën en deze afdaling is tegelijk een opstijging naar zijn innerlijke zelf, waar hij de aanwezigheid van zijn gestorven vriend bemerkt. Dit brengt hem ertoe het kaddiesj te zeggen, waarbij hij alle twijfel voorlopig overwint en de stem van gene zijde het zwijgen oplegt.

Hij zegt kaddiesj voor de gebroken generatie waartoe hij en Arthur behoort, een generatie die moet leven ‘in de schaduw der giganten’, geleerden als Keter en Malkuson en Arthurs vader - een generatie die belast is met een bijna ondraaglijke erfenis. Gershon raakt ervan bewust dat het noodzakelijk is diepe innerlijke krachten aan te boren om door te gaan met leven ondanks de reële mogelijkheid dat de stem van de twijfel gelijk heeft. Die stem staakt tenslotte zijn interrupties en zegt het laatste ‘amen’ van het kaddiesj. Dan blaft er een hond - zonder twijfel een verwijzing naar de teef die jongen baart.

Nu is Gershon in staat een weloverwogen keuze te maken. Hij gaat naar Jakob Keter in Jeruzalem in de hoop daar een antwoord te vinden op zijn vele vragen door verdere studie van de van de joodse mystiek. De laatste zin van de roman luidt: ‘Gershon Loran zat in licht en lommer te wachten, temidden van gele jasmijn, paarse bougainvillea en de rode en witte rozen van Jakob Keters Jeruzalemse tuin.’ De tuin met rode en wiite rozen: in de joodse mystiek zijn die teken van heelheid en verbondenheid.

Spiegeleffecten

Het boek van het licht is een hecht gecomponeerde roman, vol metaforiek en symboliek. De roman bevat veel spiegeleffecten die bijvoorbeeld de overeenkomsten én verschillen tussen de westerse en oosterse wereld in het licht stellen. Allerlei taferelen in het eerste deel zijn gesitueerd in de haven van New York, bij het monument voor omgekomen brandweerlieden aan de oever van de Hudson - tegenbeeld voor het monument in Hiroshima waar Gershon en Arthur het kaddiesj zeggen. Dit sluit aan bij het gegeven dat er herhaaldelijk melding wordt gemaakt van branden in de buurt waar Gershon woont - beeld voor een

wereld die onder de dreiging van totale vernietiging staat. De oever van de Hudson was ook de plaats waar Gershon afscheid nam van zijn ouders toen ze de boot namen naar Palestina - een reis waarvan ze niet terugkeerden. Zo is in de Hudson het verlatingsmotief geïntegreerd.

De haven van New York laat zich spiegelen aan de haven van Hongkong, tussenstation op de reis die Gershon en Arthur naar Japan moet voeren. Het woord 'tussenstation' heeft hier een bijzondere lading. Het was Gershon, de 'tussenmens', die Hongkong wilde aandoen, een stad die getypeerd wordt als een 'tussenwereld':

> Ze waren binnengereden in de stad die op de elkaar overlappende randen van twee oorlogvoerende culturen lag en waarvan elk door de ander als barbaars werd beschouwd. Dit was een tussenwereld.

In Hongkong vindt de ontmoeting plaats tussen oost en west, tussen twee culturen die elkaar zeker in de jaren vijftig nog niet hadden gevonden. In de haven van Hongkong, net als New York een stad met teveel branden, bekruipt Gershon het gevoel dat er iets mis is. Anders dan aan de Hudson vliegen er geen zeemeeuwen in de haven van Hongkong. Arthur vertelt vervolgens dat het dode vogels regende na de atoomproef in Los Alamos, waarvan hij getuige was. Alsof de bom die viel op de Japanse steden Hiroshima en Nagasaki de hele wereld van het Verre Oosten blijvend schade heeft toegebracht.

Twijfel en dubbelzinnigheid doortrekken heel *Het boek van het licht.* Gershon bekent zich daar uitdrukkelijk toe - het hangt samen met zijn voorliefde voor joodse mystiek: 'Ik kan beter met dubbelzinnigheid leven, geloof ik, dan met zekerheid. Twijfel is het enige dat ons rest, Arthur. Twijfel en vertwijfeld strijden.' De ironie wil dat het precies Nathan Malkuson is, verdediger van vaste waarden in het jodendom, die aan het eind van de roman tot Gershon zegt:

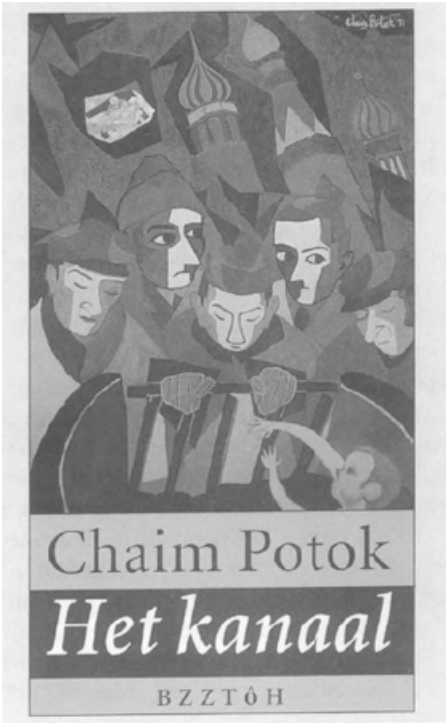
> Het is niet van belang dat er misschien wel niets is. We hebben dat altijd als een mogelijkheid erkend. Wel is het van belang dat we, als er niets is, bereid zijn om iets te maken van het enige dat ons rest - onszelf.

Eindnoten:

1. G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism.* New York, 1974, p. 286.

Henk en Ella Aertsen
Afgrond en oergrond
Over *De troop-leraar* en *Het kanaal*

In een kinderboek van Chaim Potok dat in 1993 in New York verscheen onder de titel *The Tree of Here* (in Nederland verschenen als *Mijn vriend de boom*) zijn de drie hoofdrolspelers de pratende kornoelje, het jongetje Ruben en de tuinman Gaard. Ruben wil niet verhuizen, want dan is hij zijn boom, waar hij van houdt, kwijt. Die boom, met stam, voet, grote en kleine wortels, kroon en blaadjes, geeft Ruben het gevoel dat hij zelfwortels krijgt. Hij kan in de boom klimmen en op een tak ervan gaan zitten, naar de bloesem en de knoppen kijken en luisteren naar de wind in de bladeren. ‘Ook kan hij dan precies in het gat kijken dat ongeveer in het midden van de stam zit en dat op een donkere mond lijkt.’ Behalve praten kan de boom luisteren en geheimen bewaren, bijvoorbeeld dat Ruben Lisa zo lief vindt. Op een nacht komt er een tak zo dik als een arm door het raam naar binnen en krult zich rond zijn bed. Bladeren en bloesems spelen over Rubens gezicht en slingeren zich vriendelijk om hem heen. ‘Ik moet hier weg, hoor,’ zegt Ruben en als de boom murmelend tegensputtert dat het hier toch veel fijner is, stapt hij uit de droom met de feitelijke constatering dat er geen keus is. Ze moeten verhuizen. Gelukkig zorgt meneer Gaard voor een jong boompje en legt hij uit hoe Ruben het straks bij zijn nieuwe huis in de grond moet zetten. Zo zal hij daar opnieuw iets hebben om van te houden en voor te zorgen. Onderweg naar zijn nieuwe bestemming zijn de rollen omgedraaid: het jongetje troost het boompje, de enige reisgenoot waarmee hij echt praten kan, met de droom dat hij, eenmaal geplant, zal groeien en groter worden om zijn vriendje een schuilplaats en wat conversatie in zijn bladerdak te bieden. Vooruitlopend op hun beider toekomst, zegt het kleine boompje: ‘Als je me nodig hebt - ik ben hier.’



De oorsprong van het kwaad

Het zal niet toevallig zijn dat dit boek van Chaim Potok, wiens joods-Russische schrijversnaam ‘de stroom der levenden’ betekent, ongeveer gelijktijdig met *De troop-leraar* en *Het kanaal* het licht zag. In de gardenier Gaard en het jongetje Ruben herkennen we veel van de zoeker tussen werkelijkheid en droom van Potoks tussenmens: *Tsaddik*, middelaar of kunstenaar tussen twee werelden. Maar in *De troop-leraar* heeft de onschuldige kinderwereld van de boom met het donkere gat in zijn stam plaats gemaakt voor ‘een grimmige, ijzeren actualiteit’: de Holocaust heeft als het ware een diep gat geslagen in de stamboom van een volk. In *De troop-leraar* en *Het kanaal* lijkt er een kentering gekomen in Potoks visie van gematigd optimisme - dat naar eigen zeggen inherent is aan de

joods-idealistische traditie - om te worden vervangen door een diep pessimistisch wereldbeeld. Dit is al enigszins waarneembaar in *De gave van Asjer Lev*, waarin Potok eveneens het thema van de Holocaust aanroert. En hoewel Potok in *Uitverkoren* de vader van Reuven Malter vader nog liet zeggen dat het de opdracht van de mens is om zelf betekenis aan het leven te geven, hoe zinloos dat ook lijkt, is hij in 1990 een totaal andere mening toegedaan. In het *Woord vooraf* bij de verhalenbundel *Het cijfer zeven* zien we een verschuiving in zijn wereldbeeld:

> Een schrijver van verhalen is een tussenpersoon. Nooit helemaal in één enkele tijd of op één enkele plaats. Een ternauwernood gedoogde voyeur: zichzelf beschouwend in de werelden waardoorheen hij ooit is gereisd en nog steeds reist, trachtend de reis in woorden vorm te geven, zodat hij, en wellicht ook iemand anders, weer een volgend stukje van de menselijke ervaring begrijpt. De schrijver als bemiddelaar: van het verleden naar het heden, en weer terug naar het verleden, van werkelijkheid naar verbeelding naar werkelijkheid. Bekend met echo's en verschijningen, visioenen en dromen, wensen en fantasieën; maar ook met de grimmige, ijzeren actualiteit.

De actualiteit van de Holocaust wordt pijnlijk ‘zichtbaar’ in de fictionele wereld van *De troop-leraar* en *Het kanaal.* Hier is de kunstenaar in Potok duidelijk pessimistischer geworden:

> Ik heb mij langzamerhand bewogen in gebieden die ik zou willen schetsen als donker en ambigu. In mijn eerste boeken heb ik mijn eigen begin verwerkt. En nu ben ik mijzelf aan het inhalen en schaaf ik aan mijn wereldbeeld. Hoe langer ik het onderzoek en hoe meer ik erover nadenk, hoe minder duidelijk de omtrekken zijn. De [literaire] verbeelding ervan wordt schimmig en vaag. Wat ik doe is het onderzoeken van het vervagen van lijnen en omtrekken, van realiteit en illusie, slaap en wakende toestand.[1.]

Binnen het totale oeuvre van Chaim Potok valt *De troop-leraar* als ‘eigentijds spookverhaal’ door zijn vorm en inhoud op, wat niet wil zeggen dat elementen uit zijn eerdere werk er niet meer in zouden voorkomen. Ook deze roman kan nog steeds gelezen worden als een realistisch-psychologisch verhaal dat thuishoort in de Amerikaanse literaire traditie. En als *metafictie*, een verhaal over het schrijf- en vertelproces zelf met veel intertekstualiteit, verwijzingen naar andere, ook niet-literaire teksten, is het een kunstenaarsroman met interessante beschouwingen over eigentijdse literatuur en literaire kritieken. Maar ten diepste is *De troop-leraar* een religieus-filosofische zoektocht naar de oorsprong van het kwaad en de betekenis van het menselijke lijden. Na zijn bezoek aan Auschwitz heeft Potok die plek gekenschetst als de plaats ‘waar God nooit geweest is’ en als ‘het zwarte gat van de geschiedenis’.[2.] Daarom heeft de boom in *Mijn vriend de boom* een donker gat midden in zijn stam en krijgt in *De troop-leraar* Benjamin Walter ‘het ijskoud van de stilte’ als de eik bij zijn huis door de bliksem getroffen is.

Behoefte aan gewijde koorzang

En passant wordt ons in *De troop-leraar* een beknopt cultuuroverzicht geschetst van de twintigste eeuw met zijn eigen versies van de aloude strijd om de macht. Zo is er in 'het gebalkaniseerde Amerika' een gevestigd academisch milieu, waar het *politiek correcte* gedrag dat de modetrend volgt (zoals gelijke rechten voor vrouwen bij benoemingen) een *morele* keuze heet. En in Europa speelt zich het verbijsterende tafereel af, waarbij in het voormalige Joegoslavië 'vier eeuwen haat aan de oppervlakte komen na het ter ziele gaan van de door communisten opgelegde vrede': het verleden schijnt er niet anders te worden verwerkt dan door een explosie van nieuwe etnische zuiveringen. Als motto heeft de roman een citaat meegekregen uit T.S. Eliots gedicht 'Burnt Norton', het eerste deel van de gedichtencyclus *Four Quartets*, waarin de gronden van het bestaan, God, mens en taal, worden verbeeld. De vogel als symbool van de dichter die spreekt van een onzichtbare wereld van geluk en harmonie, vluchtig als een droom, jaagt in het zicht van een bijna ondragelijke werkelijkheid de kinderen weg. Ze hebben zich lachend verstopt tussen het gebladerte, maar ze kennen de Harpijen niet, die in Dan-

te's Zevende Hellekring (*De Goddelijke Comedie*, deel 1, *De Hel*, canto 13) in Het Woud der Zelfmoordenaars doornige bomen bezoeken, waarvan ze de bladeren opeten, zodat van ieder die zich in de boom verstopt heeft bloed en tranen tot spreken worden gedwongen. Lieflijke dichtersklanken veranderen in de laatste geluiden van gevangenen die levend worden geroosterd in een koperen stier die door middel van rietjes in zijn neusgaten de uitgestoten rauwe kreten van de slachtoffers naar buiten toe als 'muziek' transformeert. Vóór in het boek is de liedtekst opgenomen van 'Warum', een van de negen *Fantasiestücke* van Robert Schumann en een waardige toonzetting bij de thematiek van het spookverhaal waarin als een hallucinatie op het laatst schimmen verschijnen die 'eruit zien als poppetjes op een kleutertekening' met 'enorme donkere ogen.' Eén groteske, spookachtige gestalte maakt zich los van de rest om op zijn 'redder' af te komen en hem met krakende stem enkele malen in het jiddisch 'Varoom?' toe te voegen om vervolgens met de anderen in het bos te verdwijnen. De collageachtige vertelling wordt bijeen gehouden door het begrip *troop* dat er een centrale rol in speelt, zoals al uit de titel blijkt. In zijn dubbele betekenis, de literaire en de muzikale, geeft het de paradoxale menselijke situatie weer via ironische uitingen van beschaafde lieden die vreselijke dingen zeggen, en de behoefte aan gewijde melodieën van hemelse koorzang die tot in de zevende hemel reikt vervuld van goddelijke aanwezigheid.

Paradox

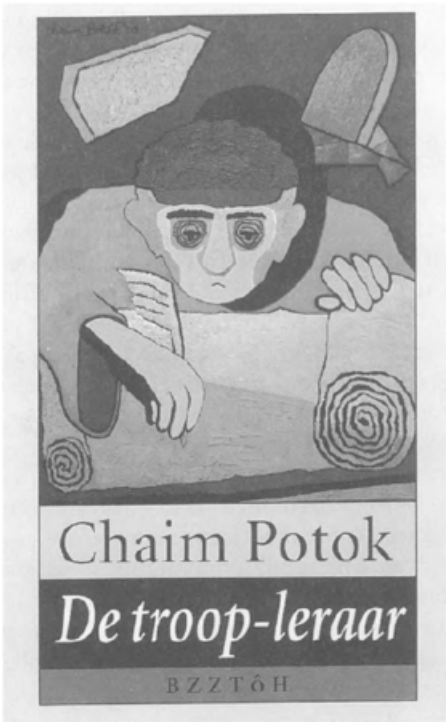
De hoofdpersoon van het verhaal is Benjamin Walter, een professor die zich bezig houdt met de geschiedenis van de oorlog. Hij heeft onder meer twee illustere boeken op zijn naam staan, met de onthullende titels *De triomf van Thanatos: oorlog en dood in de twintigste eeuw* en *Waarom zo laat: de deelname van Amerika aan de Tweede Wereldoorlog*. Hij is begonnen aan zijn memoires en heeft er van een uitgever al een voorschot voor gekregen, maar ontdekt dat zijn 'gammele geheugen' een andere tactiek vereist dan de wetenschappelijke benadering van oorlogsfeiten. Misschien is er wel de kunstenaarshand voor nodig van iemand als I.D. Chandal, zijn nieuwe buurvrouw die schrijfster is en Davita heet. Zij heeft Benjamins bewondering gewekt met haar bizarre verhalen, waarin zwarte magie, astrologie, bovenzinnelijke waarneming en visioenen een rol spelen en die blijk geven van haar vreemde fascinatie voor verschillende soorten geheugen. Zo is er het verhaal van een betoverde boom waaruit een doordringende gil opstijgt, die nooit meer wordt vergeten. Ook de stijl van haar verhalen intrigreert de professor: 'mantra-achtige herhalingen, [...] klimmende en dalende ritmen [...], metaforen voor herinnering en pijn. [...] dialogen in platte taal naast aan Henry James ontleende tropen'. Hij heeft vooral bewondering voor haar 'ingenieuze manier van schrijven, waarbij ze ongelijksoortige elementen met elkaar in verband brengt'.

Een van de bijfiguren uit de roman, de historicus Robert Helman - zijn naam is veelzeggend: hij heeft namelijk twee concentratiekampen overleefd - kan zijn vriend en collega, de oorlogsprofessor Benjamin Walter, niet volgen in diens bewondering voor de verbanden leggende schrijfkunst van Davita. Hij geeft grif toe niet bekend te zijn met haar werk, omdat hij geen fictie leest.

> De realiteit heeft alle verzinsels ver achter zich gelaten. Waarom zou ik fictie lezen? Vandaag de dag is elke echt belangrijke ervaring zo mysterieus dat er voorlopig geen taal voor bestaat.

Helman gelooft niet in een verband tussen de dingen: ‘Verbanden zijn onwaarheden en fantasieën. Ik fantaseer niet. Ik doe alleen in feiten’. Toch ziet Walter in hem een idealist, zij het in praktische zin, een ‘straatvechter’, die zich niet neerlegt bij de dreigende actualiteit van feiten. Helman is tegen de benoeming aan de universiteit van een historica die wetenschappelijk briljant, maar menselijk onder de maat zou zijn; het feit dat ze als vrouw een goede opleiding in de taal van het volk waarvan ze de geschiedenis moet doceren heeft moeten ontberen, is voor hem geen reden de academische rage van *political correctness* rustig op zijn beloop te laten: het was vooral de intelligentia zonder geweten die de moord bedacht op de Europese joden tijdens de Wannsee-conferentie in Europa. Robert Helman mag dan niet geloven in een diepere samenhang tussen feiten, de *survivor* in hem

waakt tegen steriliteit en verbrokkeling van de menselijke ziel. Hij somt voor zijn vriend de aartsscepticus Walter (‘De oorlog wint altijd’) een aantal vreemde paradoxen op: concerten en nachtclubs vlak voor de transporten naar Auschwitz; de bereidwilligheid om in een helse situatie het zingen van tropen te leren en de wetten te lezen tegenover de klacht dat het uitspreken van gebeden een terugkeer naar een middeleeuws gebruik is. Het zijn paradoxen die de ironie van het bestaan illustreren, waarvan de oorlogsprofessor allang doordrongen is: zijn vrouw Evelyn dreigt te bezwijken aan de gevolgen van een levensreddende bloedtransfusie, waardoor ze aan de dodelijke ziekte aids lijdt. Walter ziet in de aanhangers van *New Age*-achtige stromingen die vanuit het modieuze heelheidsdenken interventie in de Golfoorlog verbieden als foute keuze ‘niets anders dan Amerikaanse versies van post-Sovjet stalinisten’. Hij gelooft niet in bewustzijnsverandering die goed wereldburgerschap oplevert, zeker niet binnen de academische kringen van Chicago waar hij zojuist zijn havikenstandpunt heeft verdedigd en waar hij werd beschuldigd van terugkeer naar het blanke eurocentrische opvoedingssysteem en neo-nazistische en racistische ideeën van voor de Eerste Wereldoorlog. Het vraagstuk van de juiste keuze tussen desertie en loyaliteit houdt hem voortdurend bezig terwijl hij tussen de bedrijven door herinneringen opschrijft die hij, als haastige krabbels op papier beland, later terugvindt zonder te weten waar en wanneer hij ze schreef.



Archetypisch symbool

Zijn buurvrouw Davita Chandal helpt hem zijn diepste zelf terug te vinden en zijn levensverhaal (of: ‘stervensverhaal’) krijgt door haar toedoen vorm. Als het spookbeeld van zijn jeugd, de troop-leraar Isaac Zapinski, hem opeens met mysterieuze helderheid te binnen schiet, duikt de vraag op naar een verband met de

actuele narigheid (zijn ten dode opgeschreven vrouw, een student die zelfmoord heeft gepleegd, de gebeurtenissen in Joegoslavië). Omdat ze schrijfster is van spookverhalen en vertegenwoordigster van het typisch eigentijdse heelheidsdenken ziet Chandal overal 'verbindingslijnen', oerverbanden die aan het collectieve onbewuste van Carl Jung doen denken. Wat is herinnering? Is ironie inherent aan gebeurtenissen die je je herinnert? Bommen op een slapend stadje of een levensreddende bloedtransfusie die de dood betekent; of Israël in het zicht van de bestemming aangevallen door Amalek? Waarom moet er een gebod bestaan om iets dat vanzelf spreekt *niet* te vergeten? De chassidische troop-leraar Zapinski, naar wie de dertienjarige Benjamin door zijn vader werd gestuurd met de opdracht alles te onthouden ('en ik bedoel *alles* - wat hij je leert') heeft hem, zo blijkt, in zijn latere leven altijd als een spookverschijning begeleid. De ervaringen die bovenkomen, worden in de aanwezigheid van zijn 'muze' en geduldige doch strenge 'therapeut' Davita opeens gezien in een speciaal verband. Intuïtief woelt deze vrouw het woord los, waaraan de levensgeschiedenis van de troop-leraar en daarmee van Walters eigen vertwijfelde bestaan vastzit. Opeens herinnert hij zich zijn argeloze vraag 'Aan wiens kant stond u?', die de geschokte Zapinski de in het jiddisch geuite existentiële uitroep 'Varoom?' ontlokte. Het was de vraag naar loyaliteit

en desertie in oorlogstijd. ‘Schenk aandacht aan de geluiden van degenen die eruit proberen te komen,’ had Zapinski hem toegesnauwd. Vanaf dat moment hoort en ziet Benjamin schaduwen en jammerklachten waar ze niet zijn. Ze begeleiden hem met de spookverschijning van Zapinski tot op de laatste bladzij van het verhaal, als hij vanuit de duisternis buiten de schreeuw ‘varoom?’ op zich af voelt komen om dan de verschrikkingen van het woord uit eigen mond te horen.

Op typisch Potokiaanse wijze is hier, door middel van het specifieke binnen de wereld die de schrijver oproept, het universeel menselijke aan het licht gebracht. Met de vele cultuur-historische, maar ook psychologische en literaire verwijzingen komt dit verhaal over als een authentieke eigentijdse verkenning van het fenomeen van de wanhoop in de menselijke ziel. Het gebruik van het archetypische symbool van de boom als beeld van een collectieve, universeel menselijke ervaring speelt in *De troop-leraar* een belangrijke rol. Op het moment dat Benjamin Walter zich vereenzelvigt met het angstbeeld van zijn jeugd en hetzelfde woord heeft leren zeggen als eens zijn oude leraar verdwijnt hij als het ware door het gat in het binnenste van de door bliksem getroffen boom en bevangt hem dodelijke angst. De boom waaraan hij zeer gehecht is, de eik bij zijn huis die ‘van binnen verbrand’ is, ‘van de kruin tot de wortels’, biedt als symbool van geborgenheid geen troost meer en moet worden gekapt. Het boek eindigt troosteloos, met het antwoord van een ‘tussenmens’ zonder land en zonder zicht erop, want, zegt Potok in zijn al eerder aangehaalde toelichting:

> We moeten leren leven met de mogelijkheid dat er geen antwoord bestaat, [...] althans geen antwoord met hoofdletters. Dit is een beangstigende gedachte, maar het is wel eerlijk. Misschien moeten we bij onszelf te rade gaan om kracht te putten uit onszelf.

Bodemloze afgrond

Dan volgt in 1993 Potoks nieuwe boek *Het Kanaal* waarin opnieuw een aantal ‘thematische’ karakters dragers zijn van Potokiaans gedachtengoed. Een vlakke nuchtere vertelstem die af en toe telegramstijl niet schuwt, houdt het verhaal gaande; flash-backs in eenvoudig ‘praatproza’ gaan over in overtuigend ‘droomproza’ en geven de cruciale momenten in de crisissituatie van de hoofdpersoon Amos Brickman goed weer. De naam Amos Brickman is een verwijzing naar de profeet Amos uit het Oude Testament, die in een visioen de heilige gestalte ziet van een metselaar (*brick-man*) met paslood die de scheuren in een muur opneemt en vaststelt dat ze niet meer zijn te repareren: de voorbede van de profeet zal niet meer baten, de bouwval moet verdwijnen (Amos 7:7-9); ook zal volgens Amos een beroep van Israël op zijn uitverkiezing tevergeefs zijn, immers de Filistijnen werden uit Kreta gehaald en de Syriërs uit Kir, zoals Israël uit Egypte werd geleid. In de prediking van Amos stond het oordeel van God over alle volken centraal, waar misdaad werd verhuld achter een vrome façade: ‘Zorg liever dat het recht zijn loop heeft en dat gerechtigheid een bedding vindt als een nooit opdrogende beek’ (Amos 5:24).

Al op de eerste pagina van het boek zien we Amos de architect, door een droom beland in een weiland tussen een rivier en een bos, waar hij een stem ‘Kom’ hoort roepen. De zakelijke, drukke wereld van Brickman en het vaste tapijt van zijn comfortabele woontoren in een Amerikaanse stad met moderne allures dulden geen geloof in onthullende boodschappen via nachtmerries, maar de vraag naar de oorsprong van die droom is hardnekkiger dan hij zichzelf wil toegeven. Onderweg tussen huis en kantoor, waarbij hem de daklozen in de straten niet ontgaan, zijn er beelden en herinneringen: het bezoek met vriendin Lottie aan de concertzaal; gesprekken in het stijlvolle herenhuis van de Spencers na de uitvoering van Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* met de dirigent uit Berlijn (‘Bij Schönberg had ik vooral u en uw volk in gedachten’); met Ellis Franklin, de predikant van de op één na oudste Universalistische Unitariërsgemeente van het land; opmerkingen over zoon Joël, die weer eens spoorloos op reis is; het hondje van Lottie, dat, oud en krakkemikkerig, voor haar nog altijd waarde heeft; het buitenhuis dat Amos voor haar en haar man, toen die nog leefde, had ontworpen op een stuk grond aan een kanaal; de afspraak met Herbert Spencer voor een eervolle opdrachtwaarover hij hem polsen wil tijdens een rondje

golf. Tegen de stilte thuis bieden vaste vloerbedekking, tapijten en Chinese kalligrafie aan de wanden geen bescherming: telkens weer stort de droom die hij een dag lang vergeten was hem in een bodemloze afgrond.

> Wat was de aanleiding tot die droom? De reeks gebeurtenissen van deze avond? Een samenvloeien van al die elementen op één punt, één tijdstip? Of iets wat mij volkomen is ontgaan? Is de manier waarop we ons leven vormgeven van het begin af aan bepaald of zien we alleen maar achteraf een patroon in toevallige gebeurtenissen? Oorsprong [...].

De herkomst van het kwaad

Deze korte samenvatting van het eerste hoofdstuk van *Het kanaal* geeft opnieuw Potoks prangende vraag te zien naar de herkomst van het kwaad, de voorzienigheid Gods en het vermogen te overleven in een wereld na de Holocaust. Het motto van het boek: 'de verticaal bepaalt de betekenis van horizontale lijnen' wijst in Brickmans leven naar beneden: de nachtmerrie van de afgrond in. De architect van de originele Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp, Le Corbusier, mag een gebouw hebben neergezet met het oog op een nieuwe tijd, voor Amos weegt nog het verleden. En gezien de feiten in de wereld is het in zijn ogen belachelijk te denken dat het echec van het eeuwenlang geldende 'driedimensionale patroon' kan worden weggepoetst door een nieuwe zogeheten vierde dimensie van verzoening en genezing, waar Ellis Franklin het altijd maar over heeft en waar later in Polen ook de gids Jan over spreekt. Franklin, typische heelheidsdenker (niet voor niets predikant van de *Unitarian Church*), beroept zich op bronnen die verder dan op Augustinus of Luther teruggaan op Origenes. Origenes huldigde het denkbeeld dat alles in een grote kringloop tot God zal terugkeren en de hel een einde zal nemen, waarbij door de goddelijke goedheid zelfs de duivel gered wordt. Amos gooit een dergelijke gedachte aan verzoening ver van zich af; hij is tenslotte architect, geen metafysicus of theosoof. De vraag van zijn vrienden een kerk voor hen te ontwerpen verbaast en achtervolgt hem. Besluiteloosheid en aarzeling over de keuze tussen een locatie binnen of buiten de stad zijn af te lezen van zijn eerste tekeningen, die volgens Spencer 'zonder visie' zijn. Zelfs Ellis raadt hem tenslotte aan maar van de opdracht af te zien en probeert hem over te halen met hem mee te gaan naar Polen: 'Er zit jou iets dwars en je moet echt proberen daarmee af te rekenen,' zegt hij. Amos weigert, maakt opnieuw een paar schetsen 'zonder vaart en zonder uitstraling', 'geen gebouw dat bruist van leven en geloof', maar als hij daarop in een droom heftiger dan ooit geconfronteerd wordt met beelden van zijn grootvader op een kerkplein in Krakau, besluit hij om voor eens en altijd met Polen af te rekenen door ernaar toe te gaan. Uit zijn binnenste, 'uit de kern van mijn oorsprong, voelde ik een herinnering langzaam en dreigend in me opkomen'. Voor Amos Brickman begint de onherroepelijke reis terug naar Auschwitz en Birkenau vanuit zijn geboortestad Krakau. In Polen wachten hem twee gidsen, een jonge Poolse katholiek, Jan ('als één op de vier Polen zo was als deze man, [...] dan zou ik gaan geloven in de vierde dimensie van Ellis Franklin') en een joodse

vrouw van over de zestig, Masia, die drie nazikampen heeft overleefd en die Amos destijds meenam uit het helse oord naar Parijs (‘ze nam elk middel te baat om me mijn gevoel terug te geven, me uit die donkere tunnel te trekken’). Door Masia, die herinneringen voorzichtig oproept, gaat hem dagen hoe zijn leven lang het *gat* diep, open, is blijven bestaan, zoals bij een vergeefs gegraven bouwput. Terug in zijn hotelkamer van een bezoek in Birkenau beseft hij dodelijk vermoeid hoe:

> de akelige, holle stem weer tegen me gesproken had toen ik bij de verbogen stukken staal en de brokken beton van een opgeblazen crematorium in Birkenau stond. *Kanaal*, had de stem gefluisterd. Dat ene woord. Kanaal.

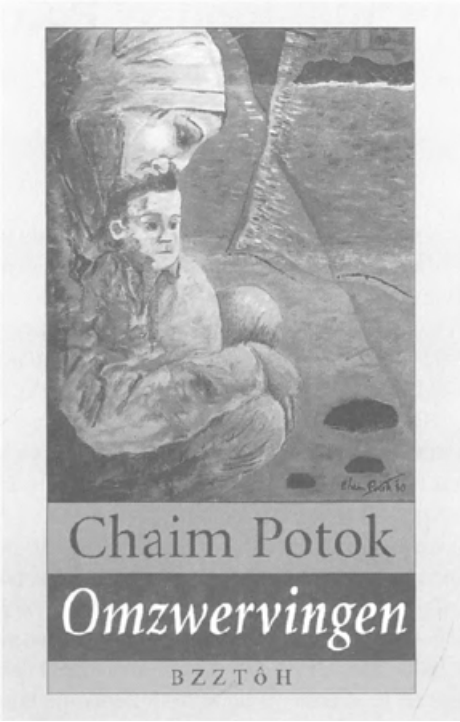
Zoals in *De troop-leraar* het door hem zelf uitgesproken woord ‘varoom’ de verschrikkelijke waarheid aan het licht brengt van een universeel tragische werkelijkheid, gebeurt iets dergelijks in *Het kanaal* in het verhaal over neef Joël. Het laat zich echter pas naar boven werken als hij al terug is in Amerika. In Lotties huis herstelt hij van een hartaanval (‘Ik [...] had het

gevoel dat ik in het water lag en bezig was te verdrinken. Ik belde de receptionist, en hij belde de ambulance'). Tegenover een enthousiaste Spencer en Franklin ontvouwt hij daar zijn nu geïnspireerde plannen voor een kerk op het terrein buiten de stad, waardoor een beek stroomt. Met het water van een beek als verbindend concept ('als een signaal uit de wereld buiten de kerk, aanwezig maar beslist niet opdringerig') heeft zijn ontwerp voor de kerk de vierde dimensie binnengehaald, niet als een pasklaar antwoord, maar als legitieme mogelijkheid om vragen te stellen: 'Ik stel me het heiligdom voor als een plaats voor de eredienst, waar zelfs het stellen van vragen een uiting van diepe eerbied is'.

Oerbedding van gerechtigheid

De beek is cruciaal, zoals uit de ontknoping blijkt. Uit een gevoel van lotsverbondenheid redt Amos het hondje, en zoon Joël hen beiden, van de verdrinkingsdood in het kanaal. Een tweede hartaanval brengt Amos in een toestand van diepe slaap, waarin hij het verhaal over neef Joël droomt dat hij Masia *niet* verteld heeft. 'Als ik deze dingen tegen jou had gezegd, zou jij ze herinneren, en waarom zouden ze gedenkwaardig zijn, ze verdienen geen leven in woorden'. Ontwaakt en opnieuw hersteld probeert Amos zich bewust te worden van de betekenis van zijn reis naar Polen: 'Mijn leven is een gave en een mysterie. En een last'. Waar anderen zoals zijn zoon Joël en Lottie luchthartig kunnen overgaan tot de orde van de dag, leeft diep in hem de gedachte dat met zijn ontwerp van de kerk voor de christenen de Amalek zal worden verslagen die hem nog altijd dwarszat. Eindelijk zal het brakke water van kanaal of bouwput kunnen worden afgevoerd via de oerstroom in de beekbedding die hij ontdekt heeft.

Beide boeken, *De troop-leraar* en *Het kanaal*, zijn ongemakkelijke verkenningstochten waar een antwoord gezocht wordt op de vraag of er na de Holocaust nog licht en leven mogelijk is. Aanvankelijk, in *De troop-leraar*, komt Potok tot een ontkennend antwoord, maar in *Het kanaal* is het antwoord voorzichtig positief. In *De troop-leraar* sterft de oerboom, getroffen door een bliksemflits, in een verschrikkelijke schreeuw, waarin die van de mens doorklinkt. In *Het kanaal* zorgden de drie eeuwenoude dimensies waaraan de geschiedenis zijn samenhang ontleende voor een bouwval zonder betekenis, die gesloopt moet worden. Pas met de vierde dimensie, een beek die nooit opdroogt, wordt leven in actuele, vragende zin weer mogelijk: daar ligt de oerbedding van de gerechtigheid. Zo komt in *Het kanaal* de stroom der levenden, dat wil zeggen de kunstenaar (vergelijk de betekenis van Potoks naam), de middelaar, de gardenier, en ook het jongetje Ruben op reis naar een nieuwe boom- of scheppingsdag, weer in het vizier.



Eindnoten:

1. geciteerd door Marius Buning in ‘De zoektocht van een tussenmens: Chaim Potoks recente romans’, in: *Joods-Amerikaanse Literatuur 4.* Amsterdam, VU Uitgeverij 1994, p. 137.
2. Zie voor de interpretatie van de metafoor van ‘het zwarte gat’ ook het artikel van Marius Buning in dit nummer.

Kitty van Sitteren
Een ‘niet-joodse’ Potok
Over de kinderboeken van Chaim Potok

In de boekenkast van veel lezende Nederlanders staat meer dan een halve meter aan romans en andere werken van Chaim Potok. Deze rij boeken wordt visueel onderbroken door twee bonestaken die er bovenuit steken: de recentelijk verschenen kinderboeken *The Tree of Here* (1993) en *The Sky of Now* (1994)[1].

Het belangrijkste inhoudelijke verschil met de overige werken van Potok is, dat deze verhalen voor kinderen helemaal niet ‘joods’-geïnspireerd zijn. Er is geen sprake van joodse namen of gebruiken en nergens wordt gesuggereerd dat de verhalen in een joods milieu zouden spelen. De kinderboeken missen een specifiek joodse thematiek of problematiek. De personages worden niet geportretteerd als ‘tussenmensen’, balancerend in het grensgebied tussen twee culturen, zo kenmerkend voor de romans. In Potoks jeugdliteratuur hebben we te maken met gewone (Amerikaanse) kinderen en algemene, alledaagse problemen. Maar deze moderne wereld wordt op een symbolische manier betekenis ingeblazen. Precies daar herkennen we de stem van Potok, die de oplossing zoekt in traditie, in het hebben van cultuur en een eigen identiteit. In *The Tree of Here* wordt deze zoektocht naar identiteit - naar *roots* - zelfs letterlijk weergegeven door wortels.

The tree of here

The Tree of Here, het eerste kinderboek van Potok, verscheen in 1993 en werd nog datzelfde jaar in het Nederlands vertaald onder de titel *Mijn vriend de boom.* Het thema komt in de jeugdliteratuur veel voor: verhuizen. De eerste zin zet meteen de toon: ‘Gaan we nu *weer* verhuizen?’ Vervolgens volgt Potok het typische stramien van verhuisverhalen: een hoofdpersoon, in dit geval Jason, wordt plotseling en zonder inspraak geconfronteerd met de beslissing van zijn ouders om te gaan verhuizen en moet afscheid nemen van school, vriendjes en vertrouwde omgeving. Jason heeft alle reden tot klagen: hij verhuist al voor de derde keer in vijf jaar. Door het gemis van een vaste plek raakt het kind ontworteld en worstelt het met de eigen oorsprong, met z'n *roots.* ‘Bij ons is het altijd verhuizen, verhuizen en nog eens verhuizen, steeds maar van de ene plek naar de andere [...]. Ik herinner me niet eens waar ik geboren ben.’ Deze ontworteling wordt door Potok heel treffend gesymboliseerd door een boom.

Naast het huis waarin Jason woont staat een boom. Een kornoelje die, zoals de Nederlandse titel aangeeft, inderdaad Jasons vriend is. Het kind deelt met de boom zijn diepste gevoelens en geheimen. De kornoelje kan goed luisteren en wil altijd praten over ‘alles waar je maar aan denkt’. Toch dekt de oorspronkelijke titel *The Tree of Here* de lading beter: ‘Door deze boom heb ik het gevoel dat ik zelf wortels krijg. Hij geeft me het gevoel dat ik echt hier ben.’ Zoals wanneer de takken en wortels van de boom zich in een droom aan de vooravond van het vertrek vermeerderen, het huis binnendringen en zich erin nestelen. Ze ‘wortelden het huis stevig op zijn plaats. Stevig en grondig wortelden ze het - *hier.*’ Dat is de ware

betekenis van de kornoelje voor Jason, het is de boom van-het-hier-zijn, van ergens thuishoren.

Behalve voor wortels zorgt een boom voor schaduw en bloesem. Daarom wenst Jason dat er net zo'n boom op de begraafplaats van zijn grootouders stond, zodat er wat schaduw over de graven zou vallen. Het gaat hier om de ouders van zijn moeder, die hij nooit gekend heeft: ook in de keten der generaties kent Jason zijn wortels niet.

Als de kornoelje op een dag gesnoeid moet worden, kan Jason het niet opbrengen dat te aanschouwen. Daarnaast heeft het planten van een nieuwe struik voor hem geen zin meer: ‘ik kan toch niet hier blijven om die struik te zien groeien.’ Hij gaat naar zijn kamer en reageert zich af door oorlogje te spelen met zijn speelgoedsoldaatjes. Een andere keer richt hij zijn

frustratie op computerspelletjes, door buitenaardse wezens te doden. Het is niet zozeer woede, als wel angst. Jason is bang voor zijn onzekere toekomst. Zijn zorgen worden samengebald in deze ene vraag: ‘Als er nou eens geen bomen zijn waar wij gaan wonen?’ Als dan de dag van de verhuizing aanbreekt, krijgt Jason van de tuinman een twijg van de gesnoeide boom om bij zijn nieuwe huis te planten. ‘Zorg er goed voor,’ geeft de tuinman de verdrietige jongen als raad mee ‘dan zul je deze plek hier niet vergeten.’

Het definitieve afscheid is mistroostig, maar onderweg begint het jonge twijgje te praten en wat het zegt klinkt als de fijngevoeligheid van de grote kornoelje. Jason belooft hem te zullen planten zodra ze op hun nieuwe plek zijn aangekomen. ‘Je zult er je wortelen. Bloesems en schaduw en diepe wortels in een nieuw hier’. Met deze overdrachtelijke woorden voor zijn nieuwe leven spreekt Jason tegelijkertijd zichzelf moed in. Als de kleine kornoelje daarop antwoordt dat hij zich al wat beter voelt, weerspiegelt de boom de eigen gevoelens van het jongetje. Eenmaal in het andere huis lispelt het pasgeplante stammetje in de tuin: ‘Als je me nodig hebt - ik ben hier’ en met deze troostrijke zin eindigt het boek.

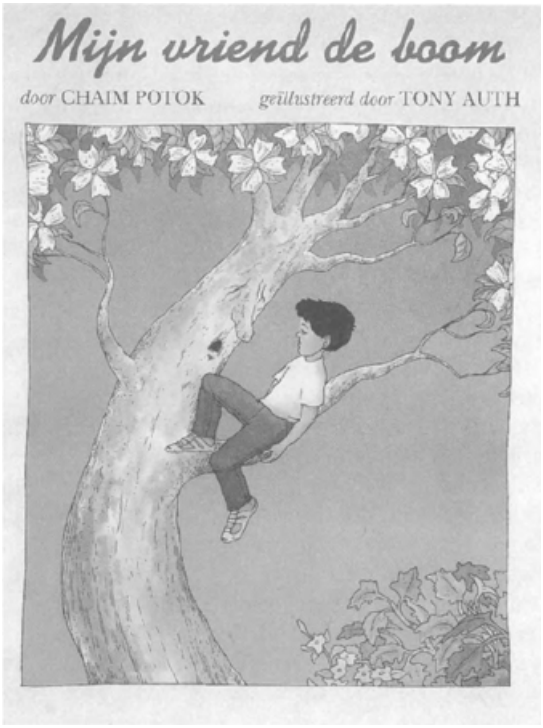
Het thema ‘verhuizen’ is in Potoks literaire werk niet onbekend. In *Mijn naam is Asjer Lev* voert Asjer een strijd op leven en dood om niet met zijn ouders naar Wenen te verhuizen. Hij wil zelfs niet zijn vertrouwde straat verlaten. Zijn leraar, Jacob Kahn, tekent voor Asjer ‘de straat waar ik werkelijk geboren ben.’

Meer overeenkomsten in thematiek zijn te vinden in *Davita's harp*, waarin Davita van het ene huis naar het volgende gesleept wordt. De boom in *The Tree of Here* heeft een soortgelijke functie als de harp van Davita, die in ieder nieuw huis als eerste wordt opgehangen, ten teken van ‘thuiszijn’.

The sky of now

Een jaar na Potoks eerste kinderboek verscheen diens ‘tweelingboek’ *The Sky of Now* (nog niet in het Nederlands verschenen). Anders dan de rijmende titels doen vermoeden, staan beide verhalen los van elkaar.

Dit tweede kinderboek gaat over het jongetje Brian, dat graag piloot wil worden, net als zijn oom Conor. Maar tijdens een uitstapje, wanneer hij met zijn ouders het Vrijheidsbeeld beklimt, blijkt dat Brian last heeft van hoogtevrees. Ook een bezoek aan het kantoor van zijn vader in het Empire State Building doet de kleine jongen duizelen. Hij staat op zijn tenen, met zijn neus tegen het raam en kijkt naar beneden. ‘He saw himself slipping through the window and falling, falling [...]’.



Thuis bekent Brian aan zijn keramieke poppen dat hij echt heel bang wordt van hoogten. Deze poppen, beide cadeautjes van oom Conor, reageren heel coulant. De één, die Broomer heet omdat hij een bezem (*broom*) in zijn hand heeft, is clown. Hij glimlacht bedroefd om de hoogtevrees van Brian. Broomer is bekend met valangst, omdat hij als koorddanser zijn kunsten drie meter boven de grond uitvoert. Ook de andere pop weet er als piloot alles van. Deze Zoomer, zo genoemd omdat hij met een vliegtuig door de lucht

‘zoemt’, vertrouwt Brian toe dat hij als kind bang was voor de afgrond van de Niagara-watervallen.

Bij zijn schoolvriendjes vindt Brian iets minder gehoor. Paul vond de Grand Canyon ‘real neat’, maar diens kleine broertje moest wel overgeven.

Voor Brians tiende verjaardag heeft oom Conor een grote verrassing in petto: een vliegtocht in een zweefvliegtuig. De aanstaande piloot met hoogtevrees weet niet wat hem overkomt. Voordat hij het beseft, zit hij in de lucht en wordt de sleeplijn afgekoppeld. Angstig vraagt hij zichzelf af wat hen weerhoudt te vallen. Oom Conor praat rustig op het jongetje in en legt van alles uit over het vliegen, maar Brian ziet vooral hoe hoog ze zijn en probeert niet naar beneden te kijken. Opeens blijken de poppen van keramiek de plaats van oom Conor te hebben ingenomen. Het gesprek dat de twee poppen voeren, verbeeldt de innerlijke dialoog van het bange kind. De wanhopige kreten van Broomer laten Brians eigen vertwijfeling zien: ‘What am I doing here?’ en ‘Hey, watch the bumps, will you?’ ‘Sorry, old chap,’ verontschuldigt de piloot zich, om daar direkt aan toe te voegen: ‘Ready for some real surprises?’ Nee, daar is Brian nog helemaal niet aan toe, en Broomer roept: ‘Wait a minute, wait a minute [...]. Let's *talk* about it first.’ Maar de piloot wacht het antwoord niet af en met een ‘Daar gaan we’ duikt de neus van het vliegtuig naar beneden en kan Brian zijn huis zien. Hij zwaait naar zijn vriendje Paul, vliegt over het Vrijheidsbeeld en het Empire State Building, maar het angstige gevoel is niet over.

Dat gebeurt pas wanneer Zoomer hem wijst op een adelaar. Helemaal in de ban van het reusachtige dier dat naast hen door de lucht zweeft, vergeet Brian zijn angst. Hij concentreert zich op de vogel, geniet van diens schoonheid, drukt ongemerkt zelfs zijn neus tegen het raam van de cockpit. Hij denkt alleen aan de blauwe lucht en dit moment, ‘dit speciale moment van vliegen’. ‘He thought only of *now*’ en... is gelukkig.

De vlucht

Opnieuw grijpt Potok terug op de traditie om het verhaal betekenis in te blazen en op te tillen boven een gewone vertelling, hoewel hij dit keer niet alleen geïnspireerd lijkt door zijn eigen joodse achtergrond.

Met de keuze voor een adelaar verwijst Potok naar ‘Het lied van Mozes’: ‘Gelijk een arend zijn nest opwekt, over zijne jongen zweeft, zijne vleugelen uitbreidt, ze neemt en ze draagt op zijn vlerken; zoo leidde hem de Heere alleen’ (Deut. 32:11-12).[2] De adelaar verschijnt op meerdere plaatsen in de Schrift, ten teken van de zorg van God voor het volk Israël op zijn tocht door de woestijn. De uittocht is een gevaarlijke onderneming, een onzekere reis vol risico's. De woestijn is de plaats waar het volk, al gaande, opgroeit tot volwassenheid. Door te verwijzen naar een adelaar op het beslissende moment in de tekst, geeft Potok de vlucht van Jason al deze bijbetekenissen mee[3]. De methode om je te concentreren op het nu, om je angst te overwinnen voor wat er - altijd in de toekomst - kan gebeuren, stamt uit een andere oude traditie. Zo bestaat er een Taoïstische vertelling over een man die op de vlucht voor beren in een ravijn valt en halverwege aan een wiebelige tak blijft hangen. De tak kan het ieder moment begeven en onder hem gaapt de afgrond. De man ziet

binnen handbereik een rijpe braam. Hij neemt de tijd de braam te plukken en met smaak op te eten. ‘Het was de lekkerste braam die hij ooit had geproefd,’ eindigt het verhaal. De uitleg die er steevast op volgt, bevat als moraal: er zijn altijd beren op je pad en overal afgronden, maar richt je aandacht op de goede dingen in het nu en je angst verdwijnt als sneeuw voor de zon. Potok lijkt in dit boek de oplossing voor het overwinnen van Brians kinderangst te zoeken in deze oude methode.

Net als bij ieder ander literair werk ligt ook in dit boek de kracht in de verwerking van het thema in - bijvoorbeeld - de (intertekstuele) verwijzingen, aangevuld met de functionele keuze voor het *Vrijheids*beeld en de symbolische naam *Skynow* van het vliegtuig. De mooie literaire vormgeving tilt *The Sky of Now* uit boven het moderne Amerikaans verhaal dat het verder is; met typisch Amerikaanse gebouwen en plaatsen, geschreven in een populair taalgebruik (met woorden als *kiddo*).

Vliegangst is geen algemeen thema in de werken van-Potok, maar het komt wel voor. In *De gave van Asjer Lev* is de vrouw van Asjer, Devorah, bang in het vliegtuig wanneer het gezin Lev vanuit Frankrijk naar Amerika moet reizen. Anders dan Jason is het niet zozeer de hoogte die Devorah angst inboezemt. Ze heeft last van claustrofobie omdat ze tijdens de Tweede Wereld-

oorlog van haar vierde tot haar zesde jaar in een afgesloten appartement in Parijs ondergedoken heeft gezeten. Voor haar geen katharsis tijdens de vliegreis. Toch vindt ook zij troost via een ‘nu-methode’.

Devorah blijkt namelijk kinderboekenschrijfster te zijn! Eenmaal in Amerika krijgt ze het idee een verhaal te schrijven over een grot waarin alle goede gevoelens vastgehouden en bewaard blijven:

> de fijne gevoelens die we krijgen, blijven niet in ons. Of we zitten erop te wachten, of we hebben ze al gehad en ze zijn weer weg. We ervaren ze nooit als *nu.* [...] Ik schrijf een verhaal over een klein meisje dat een grot ontdekt waarin een voortdurend nu heerst.

Het schrijven van dit verhaal zou als een tegengif kunnen werken voor haar angstige gevoelens. Potok laat Devorah voor het verhaal een titel kiezen met de typische structuur van zijn kinderboektitels: *The Cave of Now.*

Vertaling

Opvallend aan de beide kinderboeken van Potok is dat ze helemaal niet ‘joods’ zijn. Nergens is er een aanwijzing dat we hier met joodse kinderen of met een typisch joods probleem te maken zouden hebben. Zo legt de moeder van Jason bloemen bij het graf van haar ouders. Op geen van de tekeningen worden mensen met keppeltjes afgebeeld. Wat dat betreft, geeft de Nederlandse vertaling een vertekend beeld. Jason, de hoofdpersoon uit *The Tree of Here*, is in de Nederlandse versie ‘besneden’ en heet Ruben. Zijn vriendje Kevin is ‘omgedoopt’ tot David. De populair-Amerikaanse namen zijn niet alleen vervangen door namen die in Nederland populair zijn, maar tegelijkertijd verjoodst.

De tuinman, die in datzelfde boek de naam Mr. Heally draagt, heet in *Mijn vriend de boom* ‘meneer Gaard’. Alhoewel Gaard eveneens een allegorische naam is, verdwijnt door deze benaming toch de bijbetekenis van ‘genezen’ en ‘helen’. Het was namelijk de tuinman die een nieuwe kornoelje aan Jason gaf.[4.]

Natuurlijk vallen er altijd nuances weg bij het vertalen. Toch is het jammer dat bijvoorbeeld dezelfde Engelse woorden niet consequent vertaald zijn. Wanneer op de eerste pagina twee keer het woord ‘swayed’ wordt gebruikt, schommelt de keukenvloer beide malen. Maar als aan het eind van het verhaal staat ‘The walls swayed’ en ‘Can't you stop the car from swaying?’ laat de Nederlandse tekst de muren ‘kantelen’ en de auto ‘slingeren’. Door de vertaalmisslag vervalt de spiegeling van begin en eind.

Tot twee maal toe zijn zelfs enkele zinnen weggelaten. Misschien is het inderdaad een verbetering om de zinnen ‘How long have you lived here?’ asked Jason. ‘Me? I was born here,’ said Lisa' weg te laten. Maar de lezer mist een belangrijk deel van het verhaal wanneer hem aan het slot de vitale informatie onthouden wordt, dat een trieste Jason naar zijn vertrouwde boom toeloopt om steun te zoeken op het moment van de feitelijke verhuizing. Deze veelzeggende zin had in een vertaling niet mogen ontbreken. De keuze om in zinnen bepaalde cruciale woorden die van belang zijn

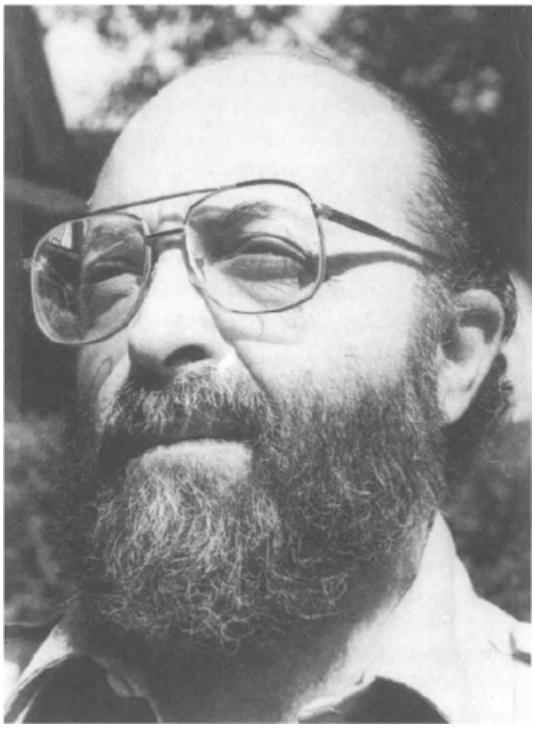
voor het thema te cursiveren, zegt iets over de inschatting die men maakt van Nederlandse kinderen. Net zoals het vervangen van de rhodondendron door ‘een struik’. En blijkbaar mag de ijscoman niet getutoyeerd worden en met zijn voornaam ‘Sol’ worden aangesproken. De Nederlandse kinderen zeggen beleefd ‘meneer Sol’.

Over vertalen gesproken: wist u dat Boston het Appelscha van Amerika is? Het is niet te hopen dat in de vertaling van *The Sky of Now* het Vrijheidsbeeld vervangen zal worden door de Martinitoren.

Een nieuwe Potok

De gave van Asjer Lev is de laatste roman van de klassieke Potok. Nadat hij (net als Asjer die vastzit in zijn schilderschap) veel kritiek kreeg, lijkt Potok als schrijver op zoek naar een nieuwe stijl. In de novellen, *De troop-leraar*, *Het kanaal* en *De hand van de golem* experimenteert hij met nieuwe vertelvormen door het gebruikelijke perspectief te doorbreken met bijvoorbeeld een *monologue interieur.* Het schrijven van de twee kinderboeken zou als een dergelijk experiment op te vatten zijn, op zoek naar een nieuwe vorm (hoewel de beide verhalen op zich gegoten zijn in een bekende vorm: ze worden chronologisch verteld vanuit een alwetend vertelperspectief).

Wel lijkt zich inhoudelijk een splitsing voor te doen. In de teksten voor volwassenen presenteert Potok zich in toenemende mate als een auteur die steeds minder antwoorden heeft op dringende levensvragen. Hij houdt zich frequenter bezig met het vraagstuk van de theodicee en heeft gerichtere aandacht voor de Shoah. De hoofdpersonen in de novellen worstelen allen met pijnlijke herinneringen. Hiertegenover staan de 'niet-joodse' kinderverhalen. De lichte, optimistische toon vormt een prachtig contrast met de zwaarte van de novellen - alsof Potok als schrijver zijn zelfgeschapen wereld weer in evenwicht tracht te brengen. Op die manier vormen de kinderboeken een haast noodzakelijk tegenwicht; onmisbare pendanten in Potoks oeuvre en in de eigen boekenkast.



Eindnoten:

1. *The Tree of Here* en *The Sky of Now* verschenen beide bij Alfred A. Knopf in New York, respectievelijk in 1993 en 1994. *The Tree of Here* verscheen in Nederlandse vertaling bij BZZTôH in 1993; binnenkort verschijnt, eveneens bij BZZTôH de vertaling van *The Sky of Now*: *Mijn oom de piloot.* Beide boeken zijn bestemd voor kinderen vanaf ongeveer zes jaar, bevatten illustraties van Tony Auth en hebben (opmerkelijk genoeg) geen paginering!
2. Niet altijd vertaalt men de vogel met 'adelaar': in de hier geciteerde Statenvertaling staat 'arend'. Soms luidt de vertaling zelfs 'gier', omdat van deze dieren bekend is dat ze hun jongen inderdaad in de lucht gooien.
3. De grote adelaar zal bij sommige Nederlandstalige lezers een vliegje aan de rand van hun herinnering zijn vleugels doen oppoetsen. Het vliegje namelijk dat Pieter Bas, in het gelijknamige verhaal van Godfried Bomans uit 1937, door zijn kandidaats-examen sleept. Pieter barst van de faalangst en is de wanhoop nabij. De examinatoren wachten op zijn antwoord: 'Ik zweeg. Ik staarde naar den inktkoker op tafel en zag een vliegje op het deksel. Zijn vleugeltjes dansten

als goud in de zon; het poetste zijn kopje [...]. Ik weet niet wat er in mijn ziel gebeurde, maar plotseling kwamen mij deze drie mensen totaal onbelangrijk voor. [...] Het enige belangrijke was het vliegje. Vanaf dat moment beantwoordt Pieter Bas alle vragen 'bedaard'. Het vliegje heeft hem over zijn 'doodsangst' heengeholpen.

4. In de romans voor volwassenen geeft Potok vaker een duidelijke verwijzing in de namen van de hoofdfiguren mee. Denk bijvoorbeeld aan Benjamin Walter, Gershon Loran en Jakob Keter.

Awraham Soetendorp
Voorbij de grens van de angst
Over *De familie Slepak*

De strijd van de joden in de Sovjetunie is wellicht de meest succesvolle mensenrechtencampagne uit de tweede helft van deze eeuw. Een brede protestbeweging van de lange adem - gedurende meer dan vijfentwintig jaar hebben joden en niet-joden uit alle geledingen van de samenleving, over de gehele wereld, dag in dag uit hun steun betuigd - heeft tenslotte de hermetisch gesloten poorten van de tweede grootmacht ter wereld opengebroken. Sinds 1970 hebben meer dan een miljoen joden de Sovjetunie verlaten, waarvan er zich 700.000 in Israël gevestigd hebben. Er is na een periode van meer dan vijftig jaar gedwongen assimilatie sprake van een opleving van joodse cultuur en religie, met een infrastructuur van scholen en sociaal-culturele instellingen, synagogen en gemeenschapsruimten. En we worden geconfronteerd met een wonderbaarlijk verschijnsel. Naarmate meer joden besluiten om de Sovjetunie de rug toe te keren komen er steeds meer joden uit de gedwongen onderduik om duidelijk te maken dat zij zich identificeren met hun joodse cultuur, hun joodse wortels. De cijfers betreffende de omvang van de joodse gemeenschap, die teruggaan op de laatste volkstelling uit de zeventiger jaren (toen ongeveer twee miljoen) moeten keer op keer worden bijgesteld. Voorzichtige schattingen spreken niet meer over een miljoen, maar over zeker drie miljoen joden die op dit ogenblik in de voormalige Sovjetunie wonen.

De Joden van het zwijgen

Nog maar dertig jaar geleden schreef Elie Wiesel een reisverslag over de ‘joden van het zwijgen’, de joden uit de Sovjetunie, die wij in het Westen hadden afgeschreven.[1.] ‘Hun ogen, daarover moeten wij in de eerste plaats spreken, al was het alleen maar ter aanmoediging of misschien ter rechtvaardiging van ons spreken. Reeds bij de eerste ontmoeting wordt je blik getrokken door hun ogen en ze laten je niet meer los, op slag weet je niets meer te zeggen. Een oude angst uit je kinderjaren komt weer boven, dat je heel alleen staat tegenover een wereld die je nooit zult begrijpen en tegenover mensen met wie je het nooit eens zult worden. Je voelt je ongelukkig, onmachtig, verweesd [...]. Het is een taal die je gemakkelijk leert. Eén les is voldoende, één bezoek. Een bezoek aan een joodse gemeente [...]. Die ogen spreken overal dezelfde geheimzinnige taal, en vertellen hetzelfde verhaal dat de kracht bezit van een wrede, duizend maal aangehoorde en duizend maal beleefde legende’.

De titel van Wiesels reisverslag was in zekere zin misleidend. Het ging niet in de eerste plaats om de stilte waarin de joden ook na de destalinisatie waren gehuld, verstoken van elk officieel contact met het Westen, maar veel meer om het zwijgen over hun lot, waartoe wij ons hadden laten verleiden.

Het boek van Eli Wiesel bereikte het hart van steeds meer ongerusten. Met profetisch elan besluit Wiesel zijn verslag dat steeds meer het karakter heeft van een getuigenis. ‘[...] Tenslotte zou ik nog alleen dit willen zeggen: diep in mijn hart ben ik ervan overtuigd dat de Russische joden, al hun lijden, angst en vernedering ten spijt, als overwinnaars uit de strijd zullen komen en het volk waaraan wij verknocht

zijn tot eer zullen strekken [...].' Zijn laatste woorden zijn die van een vurige pamflettist. 'Maar ik weet niet of wij hun moed en opoffering wel waardig zullen blijken te zijn; ik weet niet of het oordeel van de geschiedenis over ons even gunstig zal zijn al het oordeel dat de geschiedenis al over hen daarginds heeft uitgesproken. Bemoedigd en bedroefd tegelijk ben ik uit de Sovjetunie teruggekeerd. Waar ik mij echter het meest bezorgd over maak, dat zijn niet de zwijgende joden die ik daar heb ontmoet, maar dat is het zwijgen van de joden temidden van wie ik momenteel leef.'

Het pad naar vrijheid

Het oordeel van de geschiedenis zal gelukkig gunstig zijn over de joodse gemeenschap in het Westen, die na aanvankelijke aarzeling decennia lang op onnavolgbare wijze strijd heeft gevoerd, en ook over de niet-joodse gemeenschap, die niet afzijdig is gebleven. Deze campagne is in detail beschreven door de enige die daartoe volledig gerechtigd was, Nehemia Levanon, in een boek dat deze maand in Israël is uitgekomen. 'Nativ', het 'pad naar vrijheid', was de codenaam. Het is Nehemia Levanon die de volle verantwoordelijkheid droeg voor de steunacties, die eerst lange tijd in het geheim, en toen in de zeventiger en tachtiger jaren in het openbaar werden gevoerd. In 1952, kort voor de moord op de vooraanstaande joodse schrijvers en kunstenaars op 12 augustus, was hij als jonge *kibboetsnik* gerecruteerd door de Israëlische regering. In 1982 nam hij officieel afscheid, maar bleef op de achtergrond van advies dienen. Hij was het die Elie Wiesel aanmoedigde om Moskou te bezoeken en hem na terugkomst in staat stelde om menigten toe te spreken. Om hen heen had zich, in Israël en daarbuiten, een groep gevormd van mensen die in de Sovjetunie geboren waren en hun leven in dienst stelden van de ondersteuning van de onderdrukte joodse gemeenschap in het land van hun herkomst. Vanuit het hoofdkantoor in Israël werden experts, bedreven in het actievoeren, naar de belangrijkste hoofdsteden in het Westen: New York, Washington, Londen en Parijs. Zij werkten vanuit de Israëlische ambassades als officieel geattacheerde diplomaten. Na de wereldconferentie over joden in de Sovjetunie in Brussel, een reactie op het Leningrad-proces in februari 1971, werd een wereldpresidium gevormd, waarin vertegenwoordigers van de verschillende nationale actiegroepen plaatsnamen. Het wereldpresidium, waarvan ik vanaf het ontstaan lid was, coördineerde de protesten.

Een waarachtig en effectief protest dient gedragen te worden door de gehele bevolking. Nederland heeft voor deze brede protestbeweging model gestaan. In een periode van slechts drie maanden, van december 1981 tot februari 1982 zijn er, in Nederland alleen, een miljoen handtekeningen verzameld tot steun van joden in de Sovjetunie. Nehemia Levanon roemt de Nederlanders voor hun bewogenheid en de opeenvolgende Nederlandse regeringen voor hun steun. Nederland was de vertegenwoordiger van Israël in Moskou, maar het deed veel meer dan waartoe het formeel verplicht was.

Universele lijnen van het particuliere verhaal

En toch, deze hele, met zoveel toewijding en expertise gevoerde strijd zou waardeloos gebleven zijn, als de joden in de Sovjetunie zelf niet de moed hadden getoond om het regime te trotseren en het lef hadden gehad om de 'grens van de angst' te overschrijden - de grens, opgetrokken uit een web van wetten en bepalingen, die ieder totalitair regime stelt. En iedere burger in de Sovjetunie wist dat een stap over die grens, hoe klein ook - het sturen van een protesttelegram of het schilderen van de leus 'laat ons naar Israël gaan' op een laken en dat vervolgens van je balkon te laten wapperen - je kon voeren naar ballingschap, gevangenschap of erger.

Wat was het geheim van die kracht, van deze durf? Daarover gaat het nieuwste boek van Chaim Potok, *De familie Slepak.*

In de zestiger jaren had Potok als jonge schrijver het eerste boek over de joden in de Sovjetunie van de hand van Lova Eliav, de latere bekende politicus voor de vrede, onder zijn pseudoniem 'Ben Ami' ('een van het volk'), in het Engels vertaald en voor het Amerikaanse publiek bewerkt.[2.] In de woorden van Nehemia Levanon heeft deze publikatie 'de ogen van velen geopend en een belangrijke bijdrage geleverd aan het welslagen van ons doel'. Dertig jaar later keert Chaim Potok terug naar het onderwerp van de joden in de Sovjetunie, met een beschrijving van binnenuit door het leven van de familie Slepak. We treffen hier de schrijver aan van *Omzwervingen. De geschiedenis van het joodse volk*, waaraan hij eind zeventiger jaren gewerkt had. Potok wist die minutieuze beschrijving van historische feiten te maken tot een meesterwerk van vertelkunst. Ook nu blijkt hij weer in staat om de overrompelende gebeurtenissen in het leven van de Russische joden in deze meest gewelddadige eeuw letterlijk naar zijn hand te zetten, zonder ook maar even af te wijken van de familiekroniek, die de Sle-

paks aan hem hebben toevertrouwd. Niets is toegevoegd dan wat nodig was om het persoonlijke verhaal te plaatsen in de context van de geschiedenis:

> Al met al is het de bedoeling om ware gebeurtenissen weer te geven en ze toe te voegen aan de geschreven geschiedenis van deze eeuw, om er in de toekomst over na te denken.

Wat deze beide geschiedeniswerken verbindt, is het tweevoudige uitgangspunt van de schrijver: een betrouwbare en objectieve beschouwer te zijn van feitelijkheden en tegelijkertijd een ingewijde, die zijn eigen hart uitstort en woedend zijn vuisten balt tegen het onrecht. Iedere joodse geschiedschrijver vervult de opdracht die neergelegd is in de *Haggada*, het verhaal van de uittocht uit Egypte, het eerste geschiedeniswerk, dat geen geschiedeniswerk is 'bechol dor vador'; 'in elk geslacht moet men zichzelf zien alsof men zelf was weggetrokken uit Egypte'. Dit is de zin van het Torawoord: 'Dan zul je je zoon op die dag vertellen over wat de Altijd Zijnde mij gedaan heeft, toen ik uit Egypte trok. De Heilige die geprezen zij, heeft niet alleen onze voorouders verlost, Hij heeft ons met hen verlost.' Het Hebreeuwse woord voor geschiedenis is *Toledot*, de geslachten. Zo was het geschiedenisboek van Chaim Potok ook de beschrijving van de omzwervingen van de zoon van Benjamin Max Potok en de schoonzoon van Max Izaak Mosewitsh, die opgegroeid is in de moderne dynamische, vrije samenleving in Amerika, maar in zich nog de felle angst en de niet te breken veerkracht draagt van zijn voorouders. Zij verloren op hun zwerftocht, keer op keer, alles wat zij met zoveel levensdrift hadden opgebouwd. Zij gaven echter nooit de reis op, verlegden steeds de koers.

In *De familie Slepak* trekt Potok scherper de universele lijnen door van het particuliere verhaal.

> Dit boek gaat over de familie Slepak. Het tracht een antwoord op twee vragen te geven. Ten eerste: wat brengt mensen die in de hoogste kringen van een politiek systeem een comfortabel leven leiden, ertoe zich plotseling tegen dat systeem te keren en hun leven te ruïneren? En ten tweede: kan één familie als een microkosmos dienen om te verduidelijken wat uiteindelijk met alle volkeren van de Sovjetunie gebeurde? Ooit was het een land boordevol hoop; daarna... een geleidelijk groeiende scepsis, die ongemerkt overging in cynisme, ontgoocheling, vervreemding, woede, afscheiding en, uiteindelijk, een volledige ineenstorting.
> Wat ging er fout? Kunnen we hier allemaal iets uit leren?

Het zijn de vragen waarmee degenen die nu trachten vorm te geven aan het nieuwe gezicht van de Russische federatie, en nog zo kort geleden min of meer trouwe medewerkers waren van het oude regime, intensief leven.

Communistisch geloof

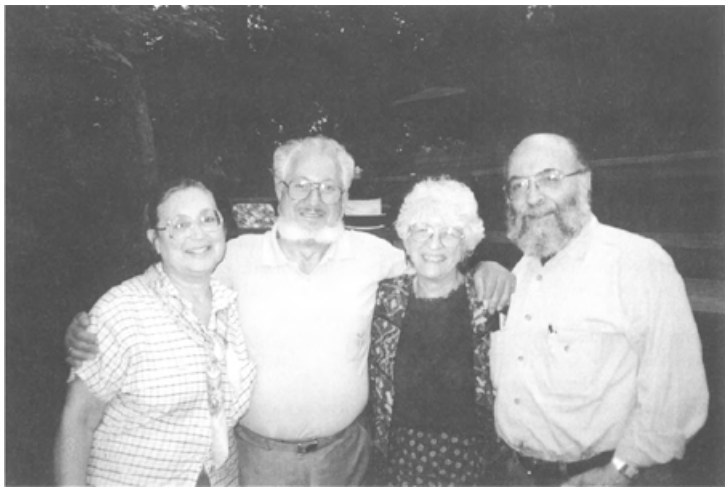
Het boek wordt voor een groot deel gedomineerd door een 'gelovige', iemand die werkelijk in de communistische propaganda geloofde: de vader van Volodya Slepak,

‘de oude Bolsjewiek’, wiens communistische overtuiging niet aan het wankelen kon worden gebracht, niet door de arbitraire zuiveringen, niet door de nieuwe programma's van Stalin, niet door de anti-semitische campagne die tegen zijn eigen familieleden werd gevoerd. Van het moment dat hij hoort dat zijn zoon en schoondochter besloten hebben een uitreisvisum naar Israël aan te vragen verbreekt hij alle banden.

De consequenties van dit geloof ondanks alles waren desastreus voor het verloop van het leven van de Slepaks. Solomons weigering om zijn zoon de benodigde toestemming te geven om naar Israël te gaan was er direct verantwoordelijk voor dat zij vanaf maart 1969, toen de eerste officiële uitnodiging van zogenaamde familieleden uit Israël arriveerde, tot 23 oktober 1987, de dag van hun uiteindelijke vertrek uit Moskou, in de levende hel van ‘het *refusenik* zijn’ terecht waren gekomen. Er is slechts enige reden om aan te nemen dat zijn weerstand brak toen hij, een oude man van zesentachtig, hoorde dat zijn zoon tot vijf jaar ballingschap in Siberië was veroordeeld. Maar toen was het te laat.

> Solomons Russische vrouw vertelde Masja en Leonid later dat de oude man de laatste dagen van

> zijn lange leven onafgebroken op de sofa zat, met zijn hoed op zijn hoofd, zachtjes naar voren en naar achteren schommelend en woorden mompelend in een taal die zij niet verstond. Masja dacht dat de oude man misschien wel in het Hebreeuws had zitten bidden



De Slepaks met Potok en diens vrouw Adena

Maar misschien is dit slechts een verhaal. De oorsprong van dit onwankelbare geloof in de permanente sociale revolutie ligt in wat Solomon Slepak in zijn vroege jeugd om zich een zag gebeuren. In oktober 1905, vijf maanden voor zijn bar mitswa, woedden er driehonderd pogroms in steden door heel Rusland.

> Foto's van pogroms zijn moeilijk te verteren. De hoofdwonden zijn het meest schokkend. De met sabels en bijlen zwaaiende Russen leken het vooral op joodse hoofden te hebben voorzien. Op een van de foto's met gewonden is om vrijwel ieder hoofd een verband te zien, zo'n dertig hoofden, bij elkaar gebracht om de wereld van deze gebeurtenis kond te doen, voornamelijk van oudere mannen en vrouwen. Bovendien zijn er foto's van lange rijen lijken met hoofden te gruwelijk om aan te zien. Van 1881 tot 1917 waren de verbrijzelde joodse hoofden en rijen joodse lijken in de ene Russische stad na de andere een terugkerend beeld: Mogiljov, Minsk, Gomel, Bialystok, Lodz, Kiëv, Zjitomir, Vologda, Simbirsk, Balta, Smela, Odessa. En Kisjinev.

De vage foto's in zwart-wit lijken verbijsterend op de kleurenfoto's op de binnenpagina's van onze dagbladen van Tutsis en Hutus die de slachtingen ternauwernood hebben overleefd, met hoofden toegetakeld door machetes. Een andere tijd, een ander werelddeel, dezelfde waanzin.

Solomon Slepak ontvlucht deze waanzin en verlaat als dertienjarige het verarmde huis van zijn moeder.

> In de daaropvolgende jaren trok hij rond over oceanen en continenten. Tegen de tijd dat hij bijna twee decennia later het vasteland van Azië

bereikte, was hij van een onschuldig provinciaals Russisch joods jongetje in een ontwikkelde en toegewijde bolsjewistische moordenaar veranderd.

Potoks vorig jaar uitgekomen boek *De hand van de golem* lijkt een vingeroefening te zijn geweest voor de historisch verantwoorde beschrijving van het leven van deze Solomon Slepak. In dit eerdere boek laat hij zijn fantasie de vrije loop en volgt hij de levensloop van de hoofdpersoon, Leo Shartov, een in wezen zachtaardige joodse jongen, die zich om te overleven ontwikkelt tot een beul, die letterlijk, hand- en spandienst verleent aan een steeds wreder regime. Zijn specialiteit is het tot bekentenissen dwingen van degenen die door de partij als onbetrouwbaar waren bestempeld.

> Ik reikte omlaag en pakte voorzichtig zijn linkerarm beet [...] en liet de palm van mijn rechterhand naar beneden glijden zodat die tegen de knokkels rustte, en toen, met mijn duim en wijsvinger, boog ik het bovenste kootje van zijn wijsvinger snel naar voren en ontwrichtte het. Het geluid dat dit maakte was nauwelijks hoorbaar. De Pool gaf een korte kreet, de tranen sprongen in zijn ogen van de pijn. Hij staarde naar zijn plotseling misvormde wijsvinger.

In de roman eindigt hij op zijn negenentachtigste, zoals hij begonnen is, als een zachtaardige verlegen dromer. Solomon Slepak echter eindigt als een verbitterd man, die zijn eigen zoon de rug toekeert en zijn kleinzonen nog wel tot zijn ziekbed toelaat, maar toch weinig grootvaderlijke warmte kan tonen. Er is dan ook een essentieel verschil. De fictieve Leo Sjarov heeft gedood en gemarteld louter om te overleven; Solomon Slepak heeft in zijn jonge jaren gedood omdat hij in de revolutie geloofde, en in zijn latere jaren zelfs zijn vrienden verraden, omdat dit geloof het van hem eiste.

Er is veel over de periode van de revolutie geschreven en over het terreur-regime van Stalin, maar zelden zo van binnenuit, vanuit het perspectief van een fatsoenlijke burger, die omwille van zijn geloof zich gewillig liet meevoeren in de maalstroom van paranoia, die leidde tot steeds wredere vormen van terreur.

Reis zonder keerpunt

Aan het eind van zijn boek roept Potok de vraag op, waarom hij de familie Slepak centraal heeft gesteld. Had hij niet voor anderen kunnen kiezen zoals voor Nathan Sjaranski of Sylvia Zalmanson, die allen lange jaren van gevangenschap en dwangarbeid hebben doorstaan? En zijn er niet nog veel meer *refuseniks* die model hadden kunnen staan voor deze verbijsterende strijd om vrijheid? Allereerst is er het oude Russische gezegde waarmee Tolstoi *Anna Karenina* begint: ‘Het geluk van de één lijkt op dat van de ander, maar ieder ongeluk heeft zijn eigen bijzonder karakter’. Ieder ongeluk verdient zijn eigen verhaal. Maar de keuze van Potok is bepaald door de intrigerende figuur van Solomon Slepak, het beschikbaar zijn van de unieke familiekroniek en de vereenzelviging van de Potoks met de Slepaks. Zij bezochten hen in hun wereldberoemde flat in Gorkistreet, in 1985, en raakten zeer beviend. En het is ontegenzeggelijk waar dat Volodya en Masja Slepak de ziel vormden van de *refusenik*-gemeenschap. Chaim Potok heeft een scherp oog voor wat Abel Herzberg

de *imponderabilia* noemde, de nauwelijks waarneembare onbeweegbaarheden, die de geschiedenis echter blijvend beïnvloeden. Zo schetst hij met een korte penseelstreek de vakanties die de Slepaks met de Prestons en Polskis doorbrengen, de gesprekken die zij met elkaar en anderen voerden in de betrekkelijke vrijheid van de bossen buiten Moskou, de langzame bewustwording dat de risico's van een aanvraag tot emigratie te prefereren waren boven een beschermd maar leugenachtig bestaan in de Sovjetunie.

De verandering, de beslissing om de grens van de angst te overschrijden, kwam niet op een plotseling, dramatisch moment tot stand. Het was het eindpunt van een ontwikkeling die in de loop van jaren, veelal onbewust, had plaatsgevonden. De teerling wordt geworpen op 25 december 1968 in de flat van vrienden, de Drapkins, toen de mogelijkheid zich voordeed om aan Mark Blum, die over enkele dagen naar Israël zou vertrekken, hun persoonlijke gegevens te verstrekken - de eerste stap naar emigratie. En Potok notuleert, zacht, ingehouden:

> Masja kwam overeind, pakte Volodya's hand en leidde hem naar een donkere hoek bij het raam en een bureau, waar ze met hun rug naar de anderen gekeerd met elkaar overlegden. Zachtjes zei Masja:

‘Dit is een goede gelegenheid. Wie weet wanneer we weer zo'n kans krijgen? Ben jij er klaar voor?’ Volodya, die zich voor een afgrijselijke twijfel geplaatst zag, reageerde niet.
Masja verdrong haar angst over de consequenties die hun handelwijze voor hun kinderen zou kunnen hebben en zei: ‘We moeten deze kans benutten’.
Na een korte stilte antwoordde Volodya: ‘Laten we het doen.’ Waarop hij onmiddellijk het gevoel had dat ze in een diep en ijskoud water waren gevallen.

Volodya Slepak, zomer 1995

En zo begon de ‘reis zonder keerpunt’, die hen ertoe bracht om tien jaar later, tot het uiterste getergd door een regime dat hen gevangen bleef houden tussen hoop en wanhoop, een laken buiten hun balkon te hangen met de kreet ‘laat ons naar Israël gaan’. Het kwam hen te staan op vijf jaar ballingschap, dicht bij de onzichtbare grens, het gebied waar eens de jonge Solomon Slepak de leiding had in de revolutionaire strijd van het communisme. Zij waren toen al het symbool van de onverzettelijkheid. Hun zonen kregen toestemming om het land te verlaten, en reisden de wereld door om druk op de publieke opinie uit te oefenen, om hun ouders bij te staan.

Imponderabilia

Masja Slepak, zomer 1995

In december 1989 mocht ik voor het eerst Volodya Slepak omhelzen in Moskou aan het einde van de ochtendzitting van het eerste congres van de joodse gemeenschap, de ‘Vaad’. De avond tevoren was hij, als een vrije burger van de staat Israël, uit Tel Aviv aangekomen. Hem wachtte een heldenonthaal. Waren het de tijden die zo dramatisch waren veranderd, of lag het aan hen? Toen ik bij het gebouw was aangekomen waar de zittingen werden gehouden, zag ik tientallen mannen en vrouwen, die met verwrongen gezichten stonden te schelden. In hun handen hielden zij plakkaten, waarin de congresgangers werden uitgemaakt voor verraders. Hetwas een demonstratie van Pamyat, een van de antisemitische organisaties die dat jaar waren ontstaan. Een gruwelijke waarschuwing. Wat er precies gebeurde weet ik niet, maar plotseling stond ik trillend met verfspatten op mijn

jas in de gang van het congresgebouw. Vrienden vertelden mij, dat iemand mij voor vuile jood had uitgescholden en dat ik mij schreeuwend en vechtend in de meute had gestort en plakkaten had verscheurd. Zij hadden mij uit het gewoel getrokken. Er was iets in mij geknapt. Met Slepak sprak ik over Leonid. Wij waren het er over eens dat wij alert moesten blijven. De toekomst was te onzeker voor joden om in de Sovjetunie te blijven. Hij stond daar, gedrongen, een enorme kracht uitstralend. Als je hem in de ogen keek voelde je de niet te breken innerlijke moed. En het leek niet verwonderlijk meer dat individuen zoals hij, een klein onooglijk plukje wakker geschudde mensheid, in staat waren gebleken om de tweede grootmacht ter wereld aan het wankelen te brengen.

Sindsdien zijn de jaren gevolgd van de massale Alya's[3]. En ondanks deze uittocht is het aantal joden dat in de voormalige Sovjetunie woont niet achteruit gegaan, omdat overal in de Sovjetunie joden uit een soms generaties lange onderduik te voorschijn komen. Voor hen blijft de toekomst onzeker. Met angst worden de komende presidentiële verkiezingen tegemoet gezien. Als het helemaal misgaat komt de brallende nationalist en antisemiet Zirinovski aan de macht. Maar ook als de nieuwe communisten, die het oude geloof in het Sovjetsysteem nooit verloren hebben, de verkiezingen winnen, zal het niet veel beter gaan. Naar verwachting zal het aantal emigranten onder de joodse gemeenschap deze maanden sterk toenemen. Maar hoe dan ook: de wereld zal nooit meer dezelfde zijn. De radicale veranderingen in de verhoudingen tussen Oost en West kunnen niet meer ongedaan worden gemaakt.

En de familie Slepak, een op het eerste gelijkschakelende gezicht onbeduidende schakel in de keten van de machtsverhoudingen heeft met haar protest - een van de *imponderabilia* -, een ‘gewichtige’ bijdrage geleverd aan deze verandering. En dat alleen al geeft hoop.

Diplomabelasting

In februari 1971 kon eindelijk een wereldconferentie worden gehouden waarin door vertegenwoordigers van achtendertig landen de wereld werd opgeroepen om de joden in de Sovjetunie te steunen in hun strijd. De tweede dag van de conferentie kwam het nieuws dat dertig joden, waaronder Volodya Slepak, zich hadden verzameld voor het gebouw van het Presidium van de Opperste Sovjet, om in het openbaar het recht op te eisen om te emigreren. Dit ongekende staaltje van moed spoorde de congresgangers nog meer aan tot handelen. Anders dan Slepak concludeert, namelijk dat het congres eindigde in chaos, werd er wel degelijk de basis gelegd voor een wereldwijde, gecoördineerde publieke aktie.

De Sovjet-autoriteiten raakten in paniek. Om de storm van kritiek, opgekomen naar aanleiding van het congres, te neutraliseren hadden zij in 1971 13.022 en in 1972 31.903 joden in staat gesteld het land te verlaten. Wel werden tegelijkertijd showprocessen gehouden en werden een twintigtal activisten onder barre omstandigheden in dwangarbeiderskampen gevangen gehouden. Het mocht niet baten. Hoe meer mensen een uitreisvisum kregen, hoe meer nieuwe aanvragen voor emigratie werden ingediend. In arren moede besloten de autoriteiten in augustus 1971 een ‘diplomabelasting’ te heffen op genoten onderwijs, die betaald moest

worden alvorens toestemming tot emigratie werd gegeven. De bedragen variëerden van 4.500 tot 12.000 roebels. Volodya en Masja Slepak verdienden minder dan tweehonderd roebels per jaar. Een paar schoenen kostte dertig tot veertig roebels, een broek twintig tot veertig. De instelling van deze belasting was effectief en zou het op een enkele uitzondering na de inmiddels meer dan honderdduizend refuseniks onmogelijk maken om het land te verlaten. Wij kwamen als wereldpresidium van de joden in de Sovjetunie in een spoedvergadering bijeen en besloten tot een intensieve campagne om een zodanige druk op de Sovjet autoriteiten uit te oefenen, dat de ‘diplomabelasting’ zou worden afgeschaft. Het Nederlandse parlement nam een kamerbrede motie aan, waarin de Sovjetunie in scherpe termen werd gevraagd, om deze onrechtvaardige maatregel in te trekken. In de Verenigde Staten leidde de politieke verontwaardiging er mede toe dat het ‘Jackson-Vanic Amendment’ in het congres werd aangenomen, waarin het wel of niet verlenen van de meest begunstigde handelsstatus aan de Sovjetunie werd gekoppeld aan het wel of niet sterk verruimen van de emigratiemogelijkheden. Na slechts enkele

maanden werd de Sovjetmaatregel opgeschort: de ‘diplomabelasting’ werd niet meer geheven. Een sterker bewijs van de effectiviteit van brede protestacties vanuit het Westen kan niet worden gegeven.

De echtparen Potok en Soetendorp

In de jaren na de verandering hebben vooraanstaande persoonlijkheden uit bestuursorganen van de Sovjetunie mij verzekerd hoe essentieel de protesten waren om te komen tot tot meer vrijheid. Het was in mei 1983, tijdens het bezoek dat Michael Gorbatsjov bracht aan het Joods Historisch museum, dat ik de uiteindelijke bevestiging ontving. We spraken over de demonstaties die bij de Dokwerker waren gehouden, jaar in, jaar uit, tijdens Simcha Tora, het feest van de ‘Vreugde der Wet’. Zijn vrouw Rai mengde zich in het gesprek: ‘Michael Sergewits, weet je nog dat ik in Wenen was en bij het verlaten van het hotel gearresteerd werd samen met vrouwen die plakkaten droegen “laat Sjaranski vrij, Gorbatsjov, dood Sjaranski niet.” En ik heb bij thuiskomst jou onmiddellijk gevraagd, wie die Sjaranski was. En toen heb je het mij uitgelegd.’ Gorbatsjov antwoordde: ‘En ja, nu hebben wij tijdens ons bezoek aan Israël naast Avital en Nathan gezeten, wat een prachtmensen.’

Dropouts

In zijn boek heeft Potok niet alle facetten uitputtend kunnen behandelen, zoals de ingewikkelde verhouding tussen joodse activisten en dissidenten. De eersten wilden het land verlaten, de anderen hadden de hoop op verandering nog niet opgegeven. Heeft Israël gelijk gehad in het aandringen op het uit elkaar

houden van beide bewegingen, uit angst dat te grote betrokkenheid bij de dissidenten, de joodse activisten zou schaden in hun specifieke strijd? En het tragisch conflict tussen de Amerikaans joodse gemeenschap en Israël zal nog eens belicht dienen te worden. De Amerikaans joodse gemeenschap, die haar schaamtegevoel over 'hoe konden wij eten en slapen terwijl onze broeders en zusters werden vergast' te boven kwam in de hartstochtelijke inzet voor de Russische joden, weigerde om op de Israëlische eisen in te gaan, om geen steun aan 'dropouts' te geven. Het argument dat als de aantallen joden die niet naar Israël gingen zouden toenemen, dit de Sovjetautoriteiten het voorwendsel zou geven om de poorten weer hermetisch te sluiten, kon hen niet overtuigen. Geen jood mocht het recht op vrije keuze worden ontzegd. Heeft Israël gelijk gehad en hebben de 'dropouts' ervoor gezorgd dat begin jaren negentig de poorten weer hermetisch gesloten bleven?

Het boek van Chaim Potok is in de beste zin een leerboek tot weerbaar burgerschap; hoe mens te blijven in de meest onmenselijke omstandigheden, hoe te werken in verantwoordelijkheid aan een samenleving van mededogen.

Hoe wonderlijk! Volodya Slepak en andere gedrevenen hebben honderdduizenden geïnspireerd om de grens van de angst te durven overschrijden. Zij hebben bijgedragen tot de val van het communisme of deze tenminste bespoedigd. En op dit ogenblik zullen Volodya en Masja Slepak en de meer dan 700.000, die sinds 1968, toen de protestbeweging op gang kwam, zich in Israël gevestigd hebben, de uitkomst van de cruciale komende verkiezingen bespreken. In wezen ligt het lot van het vredesproces in hun handen. Maar zou er wel van een vredesproces sprake zijn geweest als deze zelfde joden uit de Sovjetunie niet Israël de kracht en het zelfvertrouwen hadden gegeven om de vrede te wagen? Abraham Joshua Heschel zegt, 'met elke daad die wij doen of die wij nalaten, bespoedigen of vertragen wij de messiaanse tijd.' En Chaim Potok zegt aan het eind van *Omzwervingen*:

> Ja, op een dag zal er vrede zijn. Ja, we zullen ons volk vernieuwen. Ja, we raken millenia van waardevolle geschiedenis aan als we door de straten van Jeruzalem lopen [...]. Ja, we moeten bloemen planten, zaailingen opwekken, jonge bomen verzorgen, oude aarde bemesten, nieuwe aarde aanbrengen, een tuin van nieuwe dromen om voort te brengen, om toe te voegen aan oude verbanden en messiaanse hoop en om te geven aan onszelf en aan onze geschonden en geliefde wereld. Ja.

Eindnoten:

1. Elie Wiesel, *The Jews of Silence.* Henry Holl, New York, 1960.
2. Ben Ami [pseud. van Lova Elrav], *Between Hammer and Sicle.* Jewish Publication Society, Philadelphia, 1967.
3. *Alya* = de terugkeer van joden naar Israël

Chaim Potok
De Kabbala en de moderne literatuur

Wat is een mysticus? En wat is mystiek? Als we met Sigmund Freud menen dat een mysticus iemand is die terugvalt in een infantiel stadium van zijn ontwikkeling, is mystiek eenvoudigweg een psychische afwijking, een verstoring van het precaire innerlijk evenwicht van de mens, en heeft dan ook geen intrinsiek, objectief werkelijkheidsgehalte.

En als we - zoals sommige mensen - van mening zijn dat een mysticus iemand is die ernstig ziek is, een abnormale persoonlijkheid die lijdt aan een psychische afwijking die veel verder gaat dan regressie naar een infantiel stadium, is mystiek te beschouwen als een grove beoordelingsfout waarbij menselijk handelen wordt aangezien voor ontmoetingen met het goddelijke, en zijn mystieke geschriften - hoewel psychologisch gezien wellicht interessant - religieuze verlakkerij.

Maar als een mysticus inderdaad een godzoeker is, een reiziger in de domeinen van het heilige, iemand die op de een of andere manier in staat is de abstracte wereld buiten de grenzen van onze kennis en onze zintuigen te beleven, dan is mystiek te beschouwen als een werkelijke ontmoeting met het goddelijke, en daarmee een van de meest verbazingwekkende menselijke ervaringen. In dat geval zijn de geschriften die mystici ons hebben nagelaten, het waard dat wij ze zorgvuldig bestuderen.

Ik ben er altijd van overtuigd geweest dat mystiek niet zonder meer kan worden afgedaan als een neurose of psychose. Veel nuchtere, evenwichtige mensen hebben mystieke ervaringen gehad; mystieke ervaringen hebben altijd en overal plaatsgevonden, en wat de wetenschap er tot nu toe tegenin heeft gebracht is niet erg overtuigend. Het feit dat mensen met psychische stoornissen wel eens beweren dat zij mystieke ervaringen hebben, leidt niet vanzelfsprekend tot de conclusie dat iedereen die zegt een mystieke ervaring gehad te hebben, psychisch gestoord is.

We zullen er in het volgende van uitgaan dat de ervaringen en geschriften van mystici elementen bevatten die een intrinsieke, objectieve betekenis hebben. Met dat uitgangspunt in gedachten zullen we ons nu bezighouden met de joodse mystiek en de echo's daarvan in de moderne literatuur.

We zullen beginnen bij... het begin.

In den beginne

De Hebreeuwse Bijbel begint met de gedenkwaardige woorden: *Beresjiet bara Elohiem et hasjamajiem weët haäret.*

Zeven eenvoudige Hebreeuwse woorden, die meestal als volgt worden vertaald: ‘In den beginne schiep God de hemel en de aarde.’

De betekenis lijkt overduidelijk. Toch hebben de rabbijnse commentatoren heel wat op te merken gehad over deze woorden, vooral over het woord *beresjiet*, dat we gewoonlijk zien weergegeven als ‘in den beginne’.

Er zijn commentatoren die stellen dat de eigenlijke betekenis van deze woorden is: ‘Toen God begon de hemel en de aarde te scheppen [...]’, en dat het vers als volgt verder gaat: ‘omdat de aarde ongevormd en leeg was, en duisternis de diepte bedekte, en de geest Gods over het water raasde [...] zei God: “Er zij licht”; en er was licht.’

Een andere commentator zegt dat het woord *beresjiet* wil zeggen: ‘Toen de tijd begon, op het allereerste ogenblik, voor er tijd bestond.’

Er zijn vele commentaren op dat ene woord; we hoeven ons daar nu niet mee bezig te houden. Maar er is één commentaar dat heel verrassend aandoet, omdat daarin het woord *beresjiet* totaal anders wordt uitgelegd dan gewoonlijk.

We kunnen dat commentaar vinden in een werk dat in de dertiende eeuw in Spanje werd geschreven: de *Zohar*, *het Boek van het Schitterend Licht.* Hierin wor-

den de vijf boeken van Mozes grotendeels becommentarieerd. Het is het belangrijkste werk in de joodse mystiek. Naast de Bijbel en de Talmoed is het een van de drie grote voortbrengselen van de joodse traditie.

Als u de Zohar opslaat bij de pagina's waarin over het woord *beresjiet* (begin) wordt gesproken, vindt u de volgende opzienbarende opmerking: 'Door middel van dit begin heeft het Verborgen Ongekende dit paleis gebouwd. De naam van dit paleis is *Elohiem*, en deze doctrine [dat wil zeggen: de mystieke betekenis van de schepping] is vervat in de woorden 'Door middel van een begin schiep [het] *Elohiem.*' (Soncino, I.63)

Blijkbaar wordt in deze passage aangegeven dat Elohiem, de Schepper uit het boek Genesis, Zelf is geschapen door de ware, verborgen God - die het Verborgen Ongekende wordt genoemd - met de bedoeling het heelal te scheppen. Voor het geval we hieraan zouden twijfelen, vertelt de Zohar ons een paar bladzijden verder: '*Beresjiet* (in den beginne) is de aanduiding van het oermysterie. *Bara* (schiep) is de aanduiding van de verborgen bron waaruit het heelal voortkwam. *Elohiem* (God) is de aanduiding van de kracht die alles hier beneden bijeenhoudt.' (Soncino, I.65) Wat een merkwaardige lezing van dit vers! De ene God, het oermysterie dat wij niet kennen en niet kunnen leren kennen, schiep een tweede God, die de eigenlijke Schepper was.

Langs welke wegen kwam de joodse traditie van de ogenschijnlijk eenvoudige betekenis van het grootse vers waarmee de Bijbel begint en waarin een beeld wordt opgeroepen van één God, tot het verwarrende beeld dat de Zohar ons geeft?

Die ontwikkeling, en de invloed ervan op de moderne literatuur, wil ik hier bespreken.

Ezechiël en Henoch

Allereerst een schets van de geschiedenis van de joodse mystiek. Die zal kort en vereenvoudigd zijn, maar naar ik hoop niet al te simplistisch.

We schrijven het jaar 597 voor de geboorte van Christus. Koning Nebukadnezar van Babylonië verovert Jeruzalem en verbant een groot deel van de elite uit die stad naar zijn koninkrijk. Onder de bannelingen is een weduwnaar die priester is en Ezechiël heet. Deze vestigt zich in Mesopotamië - het huidige Irak - aan een zijrivier van de Eufraat, in een vallei in de buurt van een zeer oude streek, genaamd Tel Aviv. Ezechiël wordt overstelpt door smart over de ramp die zijn volk heeft getroffen. In de zomer van 592, vijf jaar na zijn verbanning naar Babylonië, heeft hij een angstwekkend visioen. U vindt hiervan een verslag in het eerste hoofdstuk van het bijbelboek dat zijn naam draagt.

> En ik zag en zie, een stormwind kwam uit het Noorden, een zware wolk met flikkerend vuur en omgeven door een glans; daarbinnen, middenin het vuur, was wat er uitzag als blinkend metaal. En in het midden daarvan was wat geleek op vier wezens; en dit was hun voorkomen [...].

Vervolgens beschrijft Ezechiël deze verbazingwekkende wezens, een bizar mengsel van menselijke en dierlijke vormen, met vleugels, met hoeven... uiterst angstaanjagend. Hij beschrijft nog een ander verschijnsel dat hij in die naderende stormwolk waarneemt:

> Boven het uitspansel boven hun hoofden was wat er uitzag als lazuursteen, dat de vorm had van een troon; en daarboven, op hetgeen een troon geleek, een gedaante, die er uitzag als een mens. En ik zag iets schitteren als metaal; vanaf wat op zijn lendenen leek naar boven als vuur omvat door een hulsel; en vanaf wat op zijn lendenen leek naar beneden, zag ik iets als vuur omgeven door een glans. Zoals de aanblik is van den boog, die in den regentijd in de wolken verschijnt, zo was de aanblik van dien omhullende glans. Aldus was het voorkomen der verschijning van de Heerlijkheid des Heren.

Let wel - en dit is een belangrijk punt - het is niet de Heer zelf die op die glanzende, hemelse troon zit; het is de *verschijning* van de Heer. In het Hebreeuws is het woord voor ‘verschijning’: *kevod.* Ezechiël ziet *demoet kevod Adonaj*, het Beeld van Gods eer. (Ezechiël 1:28) Het is ook opmerkelijk dat Ezechiël zich geen bijzondere inspanningen getroost om tot deze visioenen te komen, ze *geworden hem.* Hij is het prototype van de

passieve joodse mysticus. De enige die vóór hem een vergelijkbare ervaring heeft gehad, is de profeet Jesaja, die ons in hoofdstuk zes van het boek Jesaja terloops meedeelt dat hij God zag zitten ‘op een hogen en verheven troon’. Maar alleen Ezechiël heeft ons een uitgebreide, gedetailleerde beschrijving van zijn verbazingwekkende ervaringen nagelaten.

Van Ezechiël gaan we naar zo'n tweehonderd jaar voor de geboorte van Christus, naar de apocalyptische geschriften van joden die verlangden naar het einde van het lijden en een nieuwe openbaring. Dat is de betekenis van het woord ‘Apocalyps’: een cataclysme dat een eind maakt aan het kwaad, en het opnieuw verschijnen van God.

Het apocalyptische werk dat bekend staat als het eerste boek van Henoch, verhaalt van Henochs reis door het universum. Misschien herinnert u zich dat over Henoch in het boek Genesis wordt vermeld dat hij ‘wandelde met God, en hij was niet meer, want God had hem opgenomen’, dat wil zeggen dat hij lijfelijk ten hemel was gevaren. Tijdens zijn reis door de kosmos, zoals die wordt beschreven in het apocalyptische boek dat zijn naam draagt, aanschouwt hij de elementen van de schepping: heuvels van duisternis, rivieren van vuur, de plaats van het komende godsgericht, de Hof van Eden, en ook de ‘zetel van de glorie’ waarop de ‘Grote Glorie’ is gezeten - dat wil zeggen: God.

Het gegeven van de hemelvaart, waarbij de heerlijke, hemelse troon van God wordt geschouwd, wordt het centrale thema van de rabbijnse mystiek in de tijd dat de Talmoed ontstond. Het is een mengsel van het wagen- of troonvisioen van Ezechiël (de wagen die Ezechiël zag was de troon van God) en de tocht van Henoch. Alleen daalt de troon niet af naar de rabbijnen; daarin verschillen hun ervaringen met die van Ezechiël. Het gaat ook heel anders dan bij Henoch, want om op te stijgen tot de troon moeten de rabbijnen intensieve en nogal riskante voorbereidingen doormaken. De rabbijnen zijn dus *actieve* mystici, en geleerden die van mening zijn dat mystiek een actief zoeken naar God is, beschouwen de rabbijnen uit de tijd dat de Talmoed ontstond dan ook als de eerste, ware joodse mystici.

Er is een passage in de Babylonische Talmoed-traktaat *Hagigah* 14b - waarin wordt beschreven hoe vier rabbijnen een tuin binnengingen, wat een eufemistische omschrijving is van het zich overgeven aan een mystieke ervaring. Zij stegen op tot de Hemelse Troon. De eerste stierf bij de aanblik. De tweede aanschouwde het en werd krankzinnig. De derde zag het en verzaakte zijn geloof. Alleen rabbi Akiba doorstond de ervaring.

Brokstukken van verslagen van dergelijke ervaringen van een hemelvaart - die zorgvuldig gekoesterd en geheim gehouden werden door de rabbijnen - zijn ons overgeleverd: beschrijvingen van hemelse zalen, stralende uitspansels, dreigende engelen, astrale bergen en rivieren, fonkelende paleizen, visioenen van de grootse Troon en de verschijning van God. Eén zo'n fragment luidt als volgt:

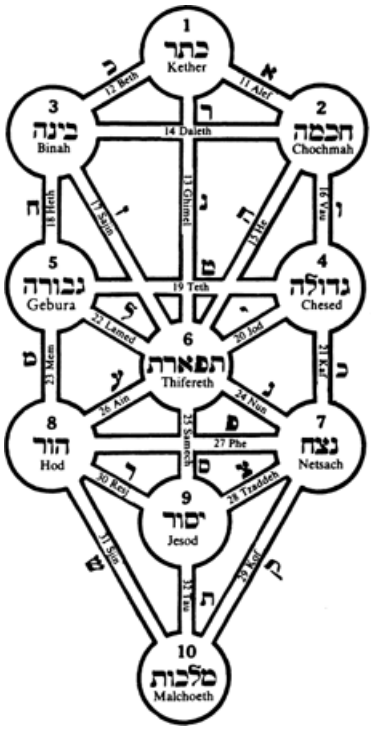
> De allergrootste [verschrikking] wordt gevormd door de vijfhonderdtwaalf ogen van de vier heilige wezens tegenover de poort van het zevende paleis [...] Hun ogen zijn als de bliksem en schieten heen en weer [...] Deze man [dat wil zeggen: de ingewijde] begint te trillen en te beven, hij raakt buiten zichzelf van angst en valt achterover op de grond. Anapahiël, de prins, en de drieënzestig wachters van de zeven poorten van het paleis ondersteunen

hem, en zij allen helpen hem en zeggen: ‘Wees niet bang, zoon uit het geliefde zaad. Treed binnen en zie de Koning in Zijn glorie [...]’ Zij schenken hem kracht [...] En de heilige wezens bedekken hun gelaat, en hij richt zich op en gaat voor de troon van glorie staan.

In een ander fragment wordt God zo beschreven:

Koning der koningen van koningen, Heer der Heren,
Die is omringd met snoeren van kronen,
Die wordt omgeven door de scharen der heersers over het schitterend licht,

Die de hemelen bedekt met de vleugels van Zijn verhevenheid,
En in Zijn majesteit uit de hoogten tot verschijning kwam,
Zijn schoonheid doet de diepten sprankelen,
En door Zijn gestalte ontvonken de hemelen...



Kabbala: de tien sefiroth zijn door 22 paden verbonden - overeenkomend met de 22 letters van het Hebreeuwse alfabet. Dit aantal van de ware wegen is vergelijkbaar met de 22 grote arcana van de tarot.

Wat moet men doen om zich op deze hemelvaart voor te bereiden? Een Babylonische rabbijn uit de elfde eeuw zegt hierover het volgende:

> Hij moet een gegeven aantal dagen vasten, hij moet met zijn hoofd tussen zijn knieën - met zijn gezicht naar de grond - zacht bepaalde gebeden fluisteren waarin God wordt geprezen. Als hij dat doet, zal hij in de diepste diepten van zijn hart schouwen, en het zal hem zijn alsof hij de zeven zalen met zijn eigen ogen ziet en van de ene zaal naar de andere gaat om alles wat daar is gade te slaan.

Die rabbi dacht dat het opstijgen naar de hemel in werkelijkheid een innerlijke reis was. Maar de vier mystici geloofden stellig dat het eerder vermelde binnengaan in de tuin inhield dat hun ziel letterlijk uit het lichaam trad en naar de hemel opsteeg.

Deze vorm van mystiek stond bekend als de paleis-, wagen- of troonmystiek. Deze mystiek ziet God, of Zijn verschijning, als een vaststaand, reeel gegeven, als een heel ver van ons verwijderde, ontzagwekkende, dreigende realiteit. Troonmystiek onthult ons niets over het innerlijk wezen van God. Ik heb hier iets verteld over troonmystiek omdat ik geloof dat we het nodig hebben als tegenstelling om te zien hoe uiterst radicaal het Kabbalistische beeld van de wereld en van God was. In essentie lijkt troonmystiek echter weinig verwantschap te hebben met de vibrerende en pulserende wereld van de Kabbala, waarin we ons nu iets meer zullen verdiepen.

Kabbala

Het woord *Kabbala* betekent heel gewoon: ontvangen overlevering. De Kabbalistische mystiek is ons in twee grote fasen overgeleverd.

De eerste fase was het werk van kleine, elitaire groepen middeleeuwse rabbijnen, die zich vooral ten doel stelden de contemplatie te bevorderen. Ongeveer vanaf het jaar 1000 organiseerden zij zich in groepen selecte aanhangers, onder andere in de Zuidfranse Provence; later ontstonden ook groepen in een aantal steden in het christelijke Spanje. Meesters onderwezen volgelingen, vaders onderwezen hun zonen. De mystieke geschriften gingen van hand tot hand; de cryptische leer werd uitsluitend mondeling doorgegeven. Deze vroege Kab-

balisten, allen rabbijnen, waren uiterst conservatief, werkten in het verborgene en waren anti-filosofisch, anti-rationeel en anti-wetenschappelijk. Hun leer had vrijwel geen effect op het leven van de Spaanse joden.

De tweede fase vond plaats in de zestiende eeuw in het lieflijke plaatsje Safed in de heuvels van Galilea in Palestina. Daar ontwikkelden de Kabbalistische mystici leerstellingen die het karakter van een vulkanische uitbarsting hadden; ze verspreidden zich snel onder de joden en zouden de bestemming van het joodse volk - ja zelfs van een groot deel van de wereld - radicaal veranderen.

Rond het jaar 1290, gedurende de eerste fase van de ontwikkeling van de Kabbala, beweerde een man die Mozes de Leon heette en in de Spaanse stad Guadalajara woonde, een oeroud manuscript te hebben ontdekt dat door een van de grootste Talmoedische wijsgeren was geschreven. Hij kopieerde het manuscript en liet het lezen aan zijn vrienden, die allemaal heel geleerde en toegewijde beoefenaren van de Kabbala waren. Inmiddels weten we dat Mozes de Leon dit werk zelf heeft geschreven, maar in die tijd was de kans dat een manuscript serieus genomen zou worden, veel groter als het werd toegeschreven aan een wijsgeer uit het verre verleden. Dit werk staat bekend als *Sefer ha-Zohar*, *het Boek van het Schitterend Licht.* In de loop van de tijd werd deze tekst de kern van de Kabbalistische mystiek.

De Zohar is geschreven in de vorm van een commentaar op de Tora, de vijf boeken van Mozes. Wie zich erin verdiept, betreedt de merkwaardige en onbekende, maar wonderbaarlijke sfeer van de mystieke voorstellingswereld. Het is al met al een verbazingwekkende, vernieuwende vertelling - een roman, zou je zelfs kunnen zeggen, over het innerlijk leven van God.

Deze Kabbalisten gingen ervan uit dat de Tora verwijzingen bevat naar dit heilige innerlijk leven. Volgens hen was het een ontluistering van de Tora als men deze las als een verslag van werkelijk gebeurde, aardse ervaringen. Elkwoord in de Toraverwees naar het innerlijk leven van God; men moest alleen weten hoe men de tekst moest interpreteren.

De Kabbalisten namen ook aan dat de God van de Tora in wezen door de mens niet gekend of benaderd kan worden. Hij was, zo stelden zij, de *Ein Sof*, de Onbegrensde, de Oneindige, die het mensdom met zijn gedachten niet kan bevatten. De Ein Sof was heel letterlijk een n(iet)iets, onpersoonlijk, en daarom in wezen onkenbaar. De Ein Sof stond niet in relatie met het mensdom en was niet degene tot wie de mens bad. Toch heeft God wel degelijk persoonlijke aspecten; het ligt in ons vermogen die waar te nemen en te leren kennen, en in relatie te treden met dit innerlijk functioneren van God dat de Tora ons ad infinitum onthult.

Deze aspecten van God werden *sefirot* genoemd, een woord dat soms wordt vertaald als ‘sferen’, ‘emanaties’ of ‘getallen’. Er zijn tien sefirot, die elk een aspect van Gods wezen aanduiden. Het is heel onduidelijk wanneer dit concept precies is ontstaan en waarom het er tien zijn. De tien sefirot staan samen met de tweeëntwintig letters van het Hebreeuwse alfabet voor de elementen van de schepping. Om de functie van deze elementen te weten te komen, moeten we weten hoe we de Tora eigenlijk moeten lezen. We moeten inzien dat een verwijzing naar bijvoorbeeld een boom, een rots, een rivier, een berg of een mens, in werkelijkheid een verhulde aanduiding is van een aspect van God. Als het verband tussen de tekst en de sefirot is vastgesteld - en er bestaan eindeloze lijsten van zulke verbanden - kan men bij het lezen van de tekst deze wisselwerking bestuderen en daardoor de interacties in God Zelf bepalen.

Zoals de ziel in het lichaam woont en de fysieke organen gebruikt als middel om zich uit te drukken, zo worden de sefirot gebruikt door de onveranderlijke God. Er zijn echter ook Kabbalisten geweest, die stelden dat de sefirot niet slechts aspecten van God zijn die los staan van zijn onbenaderbare wezen, maar dat zij tot het wezen van God moeten behoren, omdat anders zou blijken dat we allemaal tot sefirot bidden - en als we tot andere wezens of zaken dan God bidden, lopen we het risico dat we met afgoderij bezig zijn.

Deze aspecten van het innerlijke wezen van God zijn niet altijd in harmonie met elkaar. De daden van de mensheid kunnen er een nadelige invloed op uitoefenen. Gods bewustzijn kan gezond en harmonieus zijn, maar kan ook zijn stabiliteit verliezen; het reageert op de krachten die erop inwerken.

Over de betekenis van de sefirot is een uitgebreide literatuur ontstaan in de vorm van commentaren en poëzie. Van hoog naar laag is die betekenis: de kroon van God, Zijn wijsheid, begrip, grootheid of genade, macht of oordeel, pracht, triomf, majesteit, fundament, koningschap - dit zijn de sefirot. Hun dynamische interactie *in* God, zoals die ons volgens de Zohar door de Tora wordt onthuld, stelt ons in staat het functioneren van Gods innerlijk waar te nemen.

Hoe kan een mysticus de wereld van de sefirot binnengaan en beïnvloeden? Via de laagste van de sefirot, die wordt aangeduid als *malchoet*, koningschap of *sjechina.* Hier stuiten we op een van de meest verrassende vernieuwingen in het Kabbalistische denken: het vrouwelijk aspect van God.

In de Talmoed zijn sjechina en God synoniem. In de Kabbala is sjechina een onmiskenbaar vrouwelijk wezen dat volkomen onafhankelijk is van de verborgen God. God en de wereld zijn gescheiden door een afgrond. De sjechina vormt - als laagste van de sefirot en scheidslijn tussen God en de sefirot - de schakel tussen het mensdom en God. Veel passages uit de Kabbala die de eenheid van de sjechina en God beschrijven, ademen een krachtige, pulserende, openlijk erotische sfeer. Maar tweedracht en het boze in onze wereld kunnen de verbintenis tussen God en de sjechina verbreken, net zoals ze maar al te vaak de verbintenis tussen man en vrouw ontwrichten. Hoe kan men de harmonie in het innerlijk wezen van God herstellen? Door de geboden van de Tora uit te voeren, evenals bepaalde door Kabbalisten voorgeschreven rituelen. Er zijn in de joodse godsdienst heel mooie gebeden - geschreven door Kabbalisten - die bedoeld zijn om God met de sjechina te verenigen en Zijn innerlijk wezen te helen. De Kabbalisten geloofden dat zij door het innerlijk wezen van God te herstellen, de harmonie in de wereld terugbrachten en daardoor hielpen de kwalen van de mensheid te genezen, al was het maar gedurende korte tijd.

De Ein Sof, waarvan de sefirot de emanaties zijn die ons iets zeggen over het innerlijk leven van God, mits we ze op de juiste wijze waarnemen door ze te gebruiken om de Tora correct te interpreteren; God en de sjechina kunnen, als zij door tweedracht zijn gescheiden, door de daden van de mensheid worden herenigd - dit zijn de fundamentele concepten die we in gedachten moeten houden als we ons gaan bezighouden met de tweede en invloedrijkste fase in de ontwikkeling van het Kabbalistische gedachtengoed.

Messianisme

In 1492 werden de in Spanje wonende joden op last van koning Ferdinand en koningin Isabella uitgewezen. Er kwam een abrupt einde aan de grote joodse gemeenschap in Spanje.

De verdrijving uit Spanje was de Holocaust van die tijd. De gebeurtenissen dwongen de joden zich met ontzetting te realiseren hoe hachelijk het bestaan als balling was, en noodzaakte hen zich te bezinnen op de betekenis van hun ballingschap en op de plaats van het jodendom in de wereld. Volgens Gershom Scholem - de geleerde die in onze tijd, zonder steun van anderen, de bestudering van de Kabbala nieuw leven inblies, waardoor ook andere geleerden zich er nu opnieuw mee

bezighouden - ontwikkelde zich in het kielzog van het trauma van de verbanning een versie van de Kabbala die de aard van het joodse leven voorgoed veranderde.

Deze ontwikkeling kwam voort uit een kleine groep Kabbalisten in een kleine stad in de heuvels van Galilea, en was de unieke creatie van een van de meest oorspronkelijke mystici uit de joodse geschiedenis: rabbijn Isaäk Luria.

Uit die kleine stad stamt een groots mythisch drama van schepping, ontwrichting en uiteindelijke verlossing - een verhaal dat beschrijft hoe de wereld het 'gebroken vat' werd dat deze nu is, en wat het joodse volk moet doen om dit weer te herstellen.

Wat nu volgt is een korte samenvatting van dat kosmische drama. Het kent drie machtige momenten: het *zich samentrekken* van God in Zichzelf om ruimte te maken voor de schepping, het plotseling *barsten* van de vaten gevuld met licht tijdens de schepping, en de noodzaak de wereld te *helen.*

Om redenen die wij niet helemaal kunnen doorgronden, begon de Ein Sof Zijn oneindig Wezen samen te trekken en zich in zichzelf terug te trekken. In de ruimte waar God niet meer aanwezig was, begon het scheppingsproces. In sommige versies creëert de Ein Sof de Schepper, die op zijn beurt begint met het scheppingsproces. De essentie van God is licht. In de

tumultueuze periode van de schepping werden segmenten van het goddelijk licht opgenomen in vaten met minder goddelijk licht, om de samentrekking en terugtrekking van God te vereenvoudigen. Deze segmenten werden versplinterd. De heilige vonken goddelijk licht werden verstrooid en kwamen terecht in de sintels van de geschapen materie; sindsdien zitten ze daarin opgesloten. Al in de dageraad van de schepping ging er iets heel erg mis. Delen van God zijn verbannen uit God Zelf. Vanaf het allereerste begin hebben we in een geschonden wereld geleefd.

De beeldtaal waarin dit alles wordt beschreven, is rijk, ingewikkeld en ondoorzichtig. De mythische elementen die de Tora zorgvuldig vermeed - de ontstaansgeschiedenis van God, het innerlijk functioneren van de schepping, het feit dat er al meteen in het begin van alles mis ging in het universum - werden ons gegeven door mensen van wie men dat het minst zou verwachten: mystici. Op die heuveltop in Galilea deed de mythologie zijn intrede in de joodse leer. Hoe kan de mensheid de vonken uit de materie losmaken en de harmonie in de wereld herstellen? Door Gods geboden uit te voeren. Elk gebod heeft het vermogen door te dringen in een hard omhulsel, de vonk die erin opgesloten zit los te maken en die terug te brengen naar zijn oorsprong in God. Op het moment dat de laatste vonk wordt bevrijd, zal de wereld *noodzakelijkerwijs* verlost zijn en *moet de Messias komen.* Stel u voor dat u ervan overtuigd bent dat uw daden stuk voor stuk de verlossing van de wereld bespoedigen. U weet niet welke van uw daden die ene is die de komst van de Messias bewerkstelligt. Zou u zich niet koortsachtig inspannen om zulke daden te verrichten, als u werkelijk geloofde dat het ultieme moment van vrede en heil waarop we allemaal wachten door één van uw daden zou kunnen aanbreken? Dat is vurig messianisme. En het is deze vorm van messianisme die zich vanaf die tijd verbreidde onder de vervolgde, verbannen joden.

Het uitte zich op allerlei manieren: het valse Messianisme van Sjabbetai Zevi in de zeventiende eeuw; de opkomst van het chassidisme in de achttiende eeuw, waarin de chassidische Meester of *Tsaddik* de plaats van de Messias innam; de wereldse vorm van Messianisme in het zionisme; het veelal verkapte materialistische Messianisme in het marxisme. Al deze vormen vonden hun weerslag in de literatuur en doen dat nog steeds. Al deze vormen zochten en zoeken onze ontwrichte wereld te verlossen.

De andere zijde

Uit de Kabbalistische denkwereld kwam het concept van *de andere zijde* voort - het rijk van het kwade, van het demonische, dat door God is geschapen om redenen die alleen Hij kent. Veel van de verschrikkingen die onze wereld belagen, stammen uit dat rijk. Het is een reële wereld, de wereld van het boze. In de Kabbalistische denkwijze is het kwaad niet de afwezigheid van het goede, maar de aanwezigheid van het demonische.

In het denken van de Oosteuropese joden, die aan ondraaglijke vervolging bloot stonden, ging ‘de andere zijde’ een grote rol spelen. Een groot, zo niet het grootste deel van de Kabbalistische geschriften die in de eeuwen voorafgaand aan de Holocaust in Polen werden gepubliceerd, gaan over dat duistere rijk. Het is dan ook geen wonder

dat het zo'n grote rol speelt in het werk van Isaac Bashevis Singer. Het Kabbalistische gedachtengoed, demonologie, een voortdurende preoccupatie met de krachten van het kwade, met de seksualiteit waarmee onze wereld is doortrokken, met eenvoudige mensen die verstrikt raken in complexe machtssferen - met deze en andere zaken houdt Singer zich in zijn werk voortdurend bezig. In mijn eigen roman *Het boek van het licht* heb ik troonmystiek en de Kabbalistische denkwijze toegepast om iets te gaan begrijpen van de verschrikkingen van de atoombom op Hiroshima. In de schitterende Japanse tempelstad Kyoto leest een van de twee hoofdfiguren in de roman, Gershon Loran, passages uit de Zohar waarin wordt gezegd dat de Tora twee kanten heeft: een onthulde en een verhulde kant. Wil hij ons daarmee duidelijk maken dat een heidense Japanse tempel misschien een verborgen betekenis heeft die de moeite waard is om te leren kennen? En in de stad Hiroshima bezoekt hij het monument dat is gebouwd op de plek waar de atoombom neerkwam.

Als de kloof tussen de mens en God zo groot wordt dat die door gewone religie niet overbrugd kan worden, dan zullen er mensen zijn die alle hoop opgeven.

Anderen zullen zich tot de mystiek wenden. Gershon Loran keert zich tot de mystieke stromingen in de joodse leer op zijn speurtocht naar de betekenis van het toeval en het lijden in de wereld waarin hij leeft. Het is waarschijnlijk niet voor niets dat de Kabbala in deze tijd zoveel belangstelling opwekt en dat in de meeste boekhandels boeken over de sefirot te vinden zijn. De Kabbala lijkt zich tot onze ontwrichte wereld te richten met zijn uitspraken over de fluïditeit van het bewustzijn, over versplinterde innerlijke identiteit, en over de kwestie van de persoonlijkheid van God en daarmee van de mens. Dit zijn precies de aspecten van ons leven waarmee de literatuur van onze tijd zich veelal bezighoudt: James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, T.S. Eliot, William Faulkner, Thomas Pynchon enzovoort. Op de een of andere geheimzinnige manier schijnen de Kabbalisten - hoewel zij vanuit een zeer besloten religieuze sfeer spreken - veel van de pijnlijke en verwarrende elementen van het hedendaagse secularisme bij toeval te hebben ontdekt en voorzien.

Ikzelf vind in de Kabbala een onuitputtelijke bron van rijke beelden, diepzinnige en riskante gedachten en voorstellingen, een bereidheid zich openlijk - zij het soms in al te bloemrijke taal - te bezinnen op de meest indringende dilemma's en nachtmerries die de mens als soort belagen, en tegelijkertijd pogingen een uitweg te vinden uit ons gevoel van machteloosheid. Levendige beelden, diepgang, gevaarlijke ideeën en een mythische verbeeldingswereld, openhartigheid, verbijsterende dilemma's, nachtmerries, geloof en hoop - daar moet literatuur over gaan. Ik heb in elk geval geprobeerd daarover te schrijven.

We zijn een lange weg gegaan, van het visioen van de stormwolk van Ezechiël via de reizen van Henoch, de hemelvaart en de troonmystiek van Talmoedische wijsgeren, en de sefirot van de vroege Kabbalisten naar de wonderlijke kosmische mythologie in de Kabbala van rabbijn Isaäk Luria uit Safed. Voor mij - en ik hoop ook voor velen van u - gaat de tocht verder.

[vertaling: Marianne Verhaart]

Dit is de tekst van de lezing die Chaim Potok hield op 15 november 1992 in de Balie te Amsterdam. De tekst werd, met toestemming van de uitgever, overgenomen uit de bundel met de titel *Hogere sferen. Alchemie, gnosis, Kabbala en hermetische filosofie in de kunst*, die in 1993 verscheen bij De Balie/SLAA.

Voor de gedeelten uit de Bijbel werd gebruik gemaakt van de uitgave van 1953 van het Nederlandsch Bijbelgenootschap te Amsterdam.

Marius Buning
Niets in deze wereld is te begrijpen
In gesprek met Chaim Potok

Ik stel voor dat we ons elektronische gesprek[1] *in drie rondes laten plaats vinden: allereerst enkele algemene vragen over uw nieuwste publikatie, gevolgd door een gedachtenwisseling over de mogelijke verbanden met uw eerdere werk en, tenslotte, enkele meer abstracte bespiegelingen. Om maar meteen te beginnen: de bibliografie aan het einde van uw nieuwste boek vermeldt maar liefst honderdvijftig titels; wanneer bent u aan* De familie Slepak *begonnen en hoe lang heeft u er aan gewerkt?*

Al met al heeft het mij zes jaar gekost om het te schrijven, uiteraard met inbegrip van heel veel achtergrondstudie. De Slepaks heb ik voor het eerst ontmoet in hun Moskouse flat in januari 1985. Maar ik moet er wel bij zeggen dat ik tussendoor ook nog andere dingen heb gedaan, zoals college geven en het schrijven van een drietal novellen [*De troop-leraar*, *Het kanaal* en *De hand van de golem*].

Het valt mij op dat de Nederlands titel nogal verschilt van de Engelse: The Gates of November: Chronicles of the Slepak Family. *Eerlijk gezegd vind ik de Engelse titel poëtischer en ook suggestiever. Hoe verklaart u dit verschil?*

Ik heb het *The Gates of November* genoemd ten eerste omdat in november 1917 de Bolsjewistische revolutie begon, althans volgens de Westerse kalender (volgens de oude Russische kalender was het de maand oktober), maar die jaartelling werd kort na de revolutie afgeschaft; ten tweede, omdat ik er een verwijzing naar enkele dichtregels van Alexander Poesjkin in kon verwerken: ‘A tedious season they await/Who hear November at the gate.’ [‘Stilaan meldden zich saaie weken zonder kleur/november stond al voor de deur.’] Maar mijn Nederlandse uitgever besloot tot inkorting, omdat hij bang was dat de volledige titel niet goed zou overkomen. Uiteraard ben ik met deze beslissing akkoord gegaan.

In de ondertitel wordt gesproken van ‘kroniek’, maar feitelijk moet dat ‘kronieken’ in het meervoud zijn. Ook in het werk zelf wordt er herhaaldelijk naar verwezen. Hoe moeten we ons die voorstellen?

Het meervoud is nodig omdat er inderdaad sprake is van vele en diverse orale bronnen: ten eerste, een bandopname in het Russisch, gemaakt door Volodya Slepak kort na zijn vertrek uit de Sovjet-Unie, plus een vertaling ervan in het Engels door een van zijn zoons; ongeveer veertig uur audio- en video-opnamen die mijn vrouw en ik gemaakt hebben toen wij Volodya en zijn vrouw Masja in hun apparte- ment in Israël hebben opgezocht; ongeveer drie uur bandopnamen van een interview dat ik met zijn zoons had; ongeveer zes uur bandopnamen, oorspronkelijk door Masja Slepak in het Russisch ingesproken en later in het Engels vertaald; en ten slotte: tientallen faxen met gedetailleerde antwoorden op specifieke vragen mijnerzijds en talloze op de band opgenomen telefoongesprekken.

Potok met Volodya Slepak, zomer 1995

Potok, met Volodya Slepak, aan het werk aan 'The Gates of November' (Pocono Mountains, Pennsylvania, zomer 1995

Om nog even terug te komen op het Poesjkin-citaat, met name op de metafoor van de deur of poort: ik lees er diverse verwijzingen in onder andere naar de mythologie - de hoornen en ivoren poorten waardoor de ware en de onware dromen komen -, de antropologie - de poort als symbool van een overgangsrite - en naar de Bijbel. Kan de poort in existentiële zin ook opgevat worden als de deur of overgang tussen leven en dood?

Ik heb de poort-metafoor gekozen vanwege haar rijke en complexe betekenismogelijkheden; aan de mythologische betekenis ervan had ik niet gedacht om eerlijk te zijn, maar die associatie is zeker mogelijk, juist omdat het onderscheid tussen wat waar en niet waar is een heel belangrijke rol speelt in mijn boek. In meer figuurlijke zin dacht ik vooral aan de poorten tussen leven en dood, poorten waarbinnen je gevangen zit en vanwaaruit je weer de vrijheid tegemoet treedt. De Russische joden bevonden zich als het ware in poorten binnen de poorten: als Sovjetburgers zaten ze in de val vanwege de politieke manoeuvres van het Kremlin en als joden door het eeuwenoude Russische antisemitisme. Het is overigens wel ironisch: toen de poorten eindelijk voor hen open gingen en zij weer vrij kwamen, ontdekten ze tegelijkertijd dat die vrijheid ten koste ging van hun familieleven: immers Volodya en Masja Slepak wonen nu in Israël en hun zoons in de Verenigde Staten.

Kronieken

Uw boek zou ik willen karakteriseren als een eigentijds epos over de joodse exodus uit Rusland. Vooral in de laatste hoofdstukken worden de verschrikkingen van de Goelag heel beeldend en beklemmend beschreven. Volodya Slepak wordt bijna een romanfiguur, wat misschien ook gezegd kan worden van de vertelstem die heel markant door het hele verhaal te horen is.

In hoeverre is De familie Slepak *een kruising tussen geschiedenis en literaire fictie? Waar ligt voor u het accent?* Mijn boek is heel duidelijk een geschiedenis en geen literaire fictie! Alles erin is waar - in de gangbare betekenis van dat woord. Daar waar ik twijfels heb over bepaalde zaken in de kronieken (waarover we eerder spraken) zeg ik dat ook heel duidelijk. Veel van het bronnenonderzoek dat ik geheel

zelfstandig verricht heb, had te maken met mijn behoefte om alles uit de familiekronieken nauwkeurig te controleren. Tegelijkertijd wilde ik de verschillende geografische, historische en geo-politieke achtergronden zo nauwkeurig mogelijk invullen, zoals de situatie in Wit-Rusland rond de eeuwwisseling, in New York tijdens de Eerste Wereldoorlog, in China en Japan tijdens en na de post-revolutie-burgeroorlog in Rusland en Azië; de opkomst van Stalin, de beruchte politieke zuiveringen, de Tweede Wereldoorlog, de dood van Stalin, het ontstaan van de verschillende dissidentenbewegingen, enzovoort.

In hoeverre is er sprake van uw persoonlijke inbreng in het historische feitenmateriaal?

Hoewel de ervaringen van de Slepaks helemaal overeenkomen met de manier waarop zij het zelf verteld hebben, zijn ze door mij als het ware gefilterd of gezeefd. De stijl, de verhaalstem, de rangschikking van het materiaal en ook de haperingen die zo nu en dan in het verhaal voorkomen en vooral ook de nauwkeurige afweging van de gebeurtenissen en van de ideeën zijn natuurlijk van mijzelf als schrijver.

In het slothoofdstuk spreekt u over u zelf als de 'amanuensis'. Om misverstand in het Nederlands te voorkomen: u bedoelt daarmee, neem ik aan, dat de geschiedschrijver een 'kopiïst' is, een notulist of secretaris die opschrijft wat hem gedicteerd wordt. Kunt u dit wat nader toelichten?

Zo heb ik die omschrijving inderdaad bedoeld. Ik vind dat er beslist een duidelijk verschil bestaat tussen het schrijven van een geschiedenis en het maken van een literaire fictie. In het eerste geval is er al een bepaalde hoeveelheid ruw materiaal voorradig (archieven, brieven, memoires, kronieken, enzovoort) buiten de schrijver om; hij gaat dit vervolgens interpreteren en vorm geven, natuurlijk in overeenstemming met zijn eigen visie op dit feitenmateriaal. Maar bij het schrijven van fictie gaat het toch wezenlijk anders: eerst moet de schrijver zijn eigen ruwe materiaal scheppen dat uiteindelijk uit zijn onderbewuste komt en daarna gaat hij er vorm aan geven.

Nog een laatste korte vraag ter afsluiting van deze eerste ronde: het is een opmerkelijk feit dat al uw recente werk, vanaf De gave van Asjer Lev *tot en met* De hand van de golem *eerst in Nederlandse vertaling is verschenen bij BZZTôH. Wanneer gaat* De familie Slepak *in Amerika verschijnen?*

Het zal in november dit jaar uitkomen bij mijn vaste uitgever, A. Knopf in New York. Het jaar daarop zullen mijn recente novellen, *De Troop-leraar, Het kanaal* en *De hand van de golem* in één deel gebundeld eveneens bij hem verschijnen.

De geschiedenis van het Joodse volk

Ik wil nu de mogelijke verbanden tussen dit boek en uw eerdere werk aan de orde stellen. Natuurlijk denk ik in de eerste plaats aan Wanderings: Chaim Potok's History of the Jews [Omzwervingen: De geschiedenis van het joodse volk]. *Daarin werd de twintigste eeuw, met inbegrip van de Holocaust, slechts summier behandeld. Moeten we* De familie Slepak *lezen als het vervolg op* Omzwervingen *en tegelijkertijd als de afsluiting van onze eeuw?*

Ik heb met opzet de twintigste eeuw in mijn eerdere studie in grote lijnen behandeld, want ik meen dat onze eeuw een heel bijzondere plaats inneemt in de geschiedenis van het jodendom. Ik wil met nadruk erop wijzen dat *De familie Slepak* gaat over seculiere (d.w.z. niet-gelovige) joden. Oorspronkelijk was ik met name geboeid door het gegeven dat hun joodzijn niet door henzelf maar door anderen werd bepaald. En ik vroeg mij af: wat moet het voor volstrekt geassimileerde joden die geheel opgingen in hun land en de aldaar heersende ideologie betekend hebben om door hun eigen medeburgers als verschoppelingen te worden behandeld? Hoe voelde het om teruggeworpen te worden op hun oorsprong waarvan zij zich nauwelijks bewust waren? Kunnen wij wellicht iets leren van dit sociaal-dynamische proces? Zit er ook een waarschuwing in het Slepak-verhaal waar we allemaal iets van kunnen leren?

Er zitten overigens nogal wat verwijzingen naar het Russische jodendom in uw eerdere werk, onder andere in In den beginne *en vooral in* De gave van Asjer Lev, *waarin Asjers 'mythische grootvader' als spookverschijning hem herhaaldelijk*

herinnert aan de benarde positie van de joden onder de tsaar. Bent u zelf niet ergens van Russische oorsprong en beschrijft u wellicht ook indirect de geschiedenis van uw eigen familie?

Mijn overgrootvader kwam uit Rusland. Ik weet bijna niets over hem. Vandaar dat ik mij de vrijheid heb veroorloofd om hem en zijn geschiedenis als het ware te herontdekken. Bovendien had ik de gelegenheid om de achtergrond nader in te vullen van de verschillende geheime missies naar Rusland die Asjers vader ondernomen heeft. Dat had natuurlijk alles te maken met de dissidentenbewegingen die ik nu uitvoerig beschreven heb.

Er lijkt mij ook een direct verband te bestaan met uw jongste novelle De hand van de golem, *die mij als een fictionele afsplitsing van het grotere Russische geschiedeniswerk voorkomt. Mij trof onder meer de overeenkomst tussen de oude timmerman Leo Shartov, één van Stalins joodse beulen, en de gepensioneerde Solomon Slepak, die tot aan zijn dood de communistische ideologie bleef aanhangen. Ook in de beschrijving van de relatie van beide aartscommunisten met hun respectievelijke kleinkinderen zijn parallellen te ontdekken. Hoe zit dat precies?*

Dat is zonder meer juist, vooral als je denkt aan de levensloop van Solomon Slepak, Bolsjewiek, een van

de makers van de Oktober-revolutie, lid van de Komintern, buitenlands correspondent van het persagentschap Tass in China en Japan en later in Rusland in de dertiger jaren. Bovendien was hij een zeer hooggeplaatst lid van de communistische partij, die er op mysterieuze wijze in slaagde alle zuiveringen te overleven en uiteindelijk stierf als een oude man in zijn eigen bed.

Zomer 1995: Masja, Leo en Volodya Slepak met Chaim Potok

Een van de thema's van zowel De familie Slepak *als van* De hand van de golem *is de joodse betrokkenheid bij de uit het kwaad geboren praktijken van het communisme in Rusland. Ook in* Het boek van het licht *komt het probleem van de joodse betrokkenheid bij het vervaardigen van de atoombom indringend ter sprake. Hoe ziet u dit?*

Er waren naast anderen zeker ook joden betrokken bij het maken van de atoombom. Hitler weigerde zijn wetenschappers deel te laten nemen aan het serieuze atoomonderzoek omdat hij dat een ‘joodse wetenschap’ noemde. In plaats daarvan concentreerden zij zich op de vervaardiging van raketten. Ook waren er joden betrokken bij de Bolsjewistische revolutie. Leo Shartov, een KGB-achtige ondervrager, doet mij meer denken aan Lazar Kaganowitch, Stalins dikke vriend en rechterhand, dan aan Demjanjuk (zoals sommigen lezers schijnen te denken). Shartov is veel slimmer dan een figuur als Demjanjuk, ondanks wat zijn klasgenoten en anderen van hem denken.

Een andere overeenkomst met uw vroegere romans is de gespannen relatie tussen vader en zoon, zoals blijkt uit Volodya Slepaks rebellie tegen zijn vader, die zelfs tot een totale verwijdering leidt. In hoeverre heeft dit aspect voor u ook een autobiografische achtergrond?

De hevige botsingen tussen Volodya Slepak en zijn krasse Bolsjewistische vader hebben mij direct geboeid. Ik voelde dat alvanaf het allereerste begin, toen ik de vertaling ontving van de bandopname die Volodya gemaakt had kort nadat ze uit Rusland ontkomen waren. Ik hoorde er echo's in van mijn eigen relatie met mijn uiterst orthodoxe vader.

In eerdere interviews hebt u altijd met nadruk verwezen naar The Portret of the Artist as a Young Man *van James Joyce en met name naar de figuur van Stephen Daedalus die zelfgekozen ballingschap prefereerde boven de banden met het gezin, de kerk en het vaderland. Zover komt het eigenlijk nooit met uw romanfiguren. Het lijkt mij dat*

Volodya in dit opzicht Stephen het dichtst benadert. Kan men zeggen dat ballingschap een centraal thema is in uw werk?

Jazeker: Asjer Lev wordt door zijn eigen geloofsgemeenschap tot ballingschap gedwongen; Volodya

Slepak werd de ballingschap ingedreven door zijn eigen regering. Elke groep voelt zich bedreigd door een sterke persoonlijkheid in haar midden. Dat is nu eenmaal de prijs die elk individu moet betalen. Volodya en Masja Slepak zijn in feite drievoudige ballingen: verstoten door hun Moskouse gemeenschap omdat zij dissidenten waren, gewantrouwd in hun Siberische dorp in Azië omdat zij behoorden tot de 'vijanden van het volk' en verbannen uit de Sovjet-Unie omdat zij joden waren. Weliswaar is het een zelfverkozen ballingschap, maar dan alleen voor zover als ze die zelf, ondanks alle ondergane vernederingen, bewerkstelligd hebben. Stephen Daedalus ging uit vrije wil op zoek naar een Europese beschaving die verder ontwikkeld was dan de Ierse. Zijn ballingschap was een opgang, die van de Slepaks een neergang. Beide vormen van ballingschap leidden tot een verschillende lotsbestemming.

Hoewel u ook in eerder werk incidenteel gebruikt gemaakt hebt van fotomateriaal dat vervolgens op beeldende wijze beschreven en geïnterpreteerd werd, is dit in De familie Slepak *bijna een standaardtechniek geworden. Is de fotografie belangrijk voor een historicus en een schrijver?*

Ik ben altijd gefascineerd geweest door foto's. Ik ben zelf een goede amateurfotograaf. Het verstilde moment, de bevroren handelingen, de gelaatsuitdrukkingen - allemaal heel boeiend. Een foto binnengaan met haar eigen landschap, haar eigen mensen, haar afgesloten momenten van tijd en plaats, en vervolgens alles nauwkeurig onder de loep nemen - dat is een uiterst vruchtbare bron voor de verbeelding. Om een voorbeeld te geven: de scène van de varkens in de achtertuin van de school in hoofdstuk twee van *De hand van de golem* is in feite gebaseerd op een foto die ik ooit eens gezien heb. Ik herinner me dat ik mijzelf afvroeg: hoe komen die varkens daar? En die scène is mijn antwoord! De fotografie is voor mij als historicus en als schrijver van cruciaal belang.

God en Auschwitz

Ik wil ons virtuele gesprek nu afronden met enkele vragen van meer filosofische of - zo u wilt - theologische aard. In uw vroegere werk tot en met De gave van Asjer Lev *valt er altijd een gematigd optimistische ondertoon te beluisteren. Sinds* Het stof der aarde *bemerk ik een toenemend pessimisme, dat ook roman-technisch zijn sporen duidelijk achter laat. Heeft dit te maken met uw veranderde kijk op de wereld? Zou je kunnen zeggen dat de filosofisch/religieuze vraag naar, heel kort geformuleerd, het 'waarom' nu centraal komt te staan?*

Het stof der aarde vormt inderdaad in allerlei opzicht een keerpunt. Ik schreef het tijdens de Golfoorlog, die bij mij herinneringen naar boven bracht die ik kennelijk lange tijd onderdrukt had - onprettige herinneringen mag ik wel zeggen. Toch is de vraag naar het 'waarom' in dat verhaal niet zo belangrijk maar veeleer 'hoe nu': hoe kan ik, gegeven deze verschrikkelijke omstandigheden, er nog het beste van maken? 'Waarom' is uiteindelijk ook een heel vermoeiende vraag, te meer daar er geen bevredigende antwoorden voorradig zijn. Maar het is zeker waar dat zich in mijn recente werk een steeds donker wordende horizon aftekent.

Mag ik daar nog even op doorgaan? In De troop-leraar *en* Het kanaal *worden de verschrikkingen van de Holocaust indringend beschreven. In het eerstgenoemde verhaal keert de vraag naar het 'waarom' zelfs letterlijk steeds weer terug; in het laatstgenoemde verhaal stelt de hoofdfiguur zich de pijnlijke vraag: 'Wat heeft God te maken met Auschwitz?' Zelfs in* De familie Slepak *valt er sporadisch een echo van die vraag naar het 'waarom' te beluisteren. Hoe belangrijk is deze vraagstelling voor uzelf en voor een goed begrip van uw recente werk?*

Voor wat deze twee verhalen betreft, is mijn antwoord zonder meer bevestigend. Waarschijnlijk zullen we op die kernvraag nooit antwoord krijgen. In het geval van de oorlogsprofessor Benjamin Walter in *De troop-leraar* leidt dit tot een uitzichtloos rouwproces over het verlies van elk inzicht in causale verbanden ('verbindingslijnen') als gevolg van de nasleep van zijn ervaringen in het kamp van de dood. In het geval van de architect Amos Brickman in *Het kanaal* is het resultaat zoiets als: laat ik ondanks alles wat er in mijn leven gebeurd is toch proberen door te gaan. Misschien wordt mij een tweede kans gegeven om weer om er weer bovenop te komen, ook al moet ik dan gevolg geven aan het wel heel ironische verzoek dat uitgerekend ík een kerk moet gaan bouwen!

Hoe zou u uzelf willen omschrijven: als optimist of als pessimist? Laat ik er direct aan toevoegen dat in mijn visie het filosofisch pessimisme grote verdiensten bezit, niet in het minst omdat het veel literaire meesterwerken heeft voortgebracht.

Ik kan nauwelijks optimistisch zijn over de aard en de toekomst van de menselijke soort na wat ik gezien heb in Korea en na wat mijn Europese familie heeft ondervonden tijdens de Holocaust: ongeveer honderd personen - dood. Oprecht doorvoeld en duidelijk verwoord pessimisme is een drijvende kracht geweest zowel in de moderne literatuur als in de politiek. Maar ik heb altijd een gruwelijke hekel gehad aan een goedkoop en oppervlakkig soort pessimisme dat je vaak aantreft in de moderne literatuur, vooral wanneer het beschreven wordt in de stijl van de zogenaamde zwarte humor. Ik denk hierbij met name aan verhalen en romans die steevast eindigen in totale uitzichtloosheid, alsof er geen enkel teken van hoop meer zou zijn. Ik zal zeker geen in duisternis gehuld slot bedenken om de literaire of de intellectuele elite te behagen! Maar elke vorm van dwaas optimisme vind ik evenzeer verwerpelijk. Ik zal dan ook nooit een quasi-hoopvol einde bedenken om bij de orthodoxie of de bourgeoisie in het gevlei te komen. Als ik als schrijver voel dat ik geen enkel alternatief heb voor het donkere pessimisme in een van mijn verhalen, dan zeg ik dat ook, zoals bijvoorbeeld aan het einde van *De troop-leraar.* Er bestond in mijn ogen voor de oorlogsprofessor geen andere weg meer en het pessimistische einde is dan ook de kern van dat verhaal.

Dat is een heel duidelijke uitspraak. In de lezing die u enkele jaren geleden hield in Amsterdam over de Kabbala en het moderne verhaal [zie elders in dit nummer] *spreekt u met veel enthousiasme over de 'gevaarlijke speculaties' en de 'verwarrende dilemma's' van het Kabbalisme, met name dat van Isaäk Luria. Kunt u het belang ervan voor de moderne schrijver en ook voor de moderne lezer nog eens heel kort samenvatten?*

Het Luriaanse Kabbalisme is een uiterst gedurfde joodse poging om te wereld en de mens te begrijpen. Vooral de metafoor van een onhandige, stuntelende Schepper is voor mij als schrijver van het grootste belang. Het is een heel vruchtbaar idee, dat alles mogelijk maakt voor de literaire verbeelding. Inzicht in een dynamische, in Zichzelf bewegende, instabiele, gedifferentieerde God, opgeladen met vaak onderling botsende en tegenstrijdige elementen - evenals het *id*, het *ego* en het *superego* van Freud, maar dan duizend maal krachtiger en bewegelijker - dát heeft de Kabbala van de Zohar en van Isaäk Luria ons te bieden. Hoe kan een moderne schrijver, gewapend met kennis over en inzicht in de aard van het kwaad en van de mensheid, niet geboeid zijn door de latente kracht die verborgen ligt in de mystieke Kabbalistische literatuur?

Nog één vraag tot slot: aan De hand van de golem *hebt u als motto een kernachtige uitspraak van Anton Tsjechov meegegeven: 'Niets in deze wereld is te begrijpen'. Wat is uw persoonlijk commentaar daarop?*

Er bestaat helemaal geen definitieve waarheid! Waarheid is een steeds verschuivend gebied tussen de 'werkelijkheid' en de tumultueuze chaos van onze herinnering en van onze verbeeldingskracht. Ons menselijke begrip is kortstondig en beperkt; het kan in het gunstigste geval de waarheid slechts benaderen. Wat ons behoedt voor de totale wanhoop is het kennelijke feit dat sommige 'waarheden' min of meer schijnen te werken. We moeten ons dus tevreden stellen met een pragmatische waarheid.

Natuurlijk leven we in de verwachting dat die ‘waarheden’ stapsgewijs toenemen en dat we eens De Waarheid zullen bereiken. Maar zélf betwijfel ik dat. De mensheid gaat door een moeilijke fase heen omdat zij haar denkhouding moet leren aanpassen aan deze nieuwe ‘werkelijkheid’.

Eindnoten:

1. Bijgaand interview kwam begin april 1996 tot stand via faxen, aangevuld met e-mails, naar aanleiding van de verschijning van Potoks nieuwste boek, *De familie Slepak*, dat elders in dit nummer besproken wordt door A. Soetendorp.

Marcel Möring
Het boek van het licht ruikt naar verse tempera

In die tijd had Bert de eerste verdieping van mijn huis in gebruik als atelier. Hij was met een paar grote doeken bezig en gebruikte daarvoor een klassieke verfsoort die hij zelf aanmaakte. Tempera: het zachte parfum van lijnolie, eieren en pigmenten hing als een vitrage neer als ik 's avonds op de vloer van die eerste verdieping zat te lezen.

Ik leefde alleen, in een nieuwbouw appartementje van twee verdiepingen dat met het buurhuis op een bakkerswinkel stond. Beneden lag een pleintje dat gezellig was bedoeld, maar nog het meeste leek op een gemetselde kom. Aan alle kanten rezen speels verspringende huizen met verrassende hoekjes op. Zo moet het er op de tekentafel tenminste hebben uitgezien, maar in werkelijkheid woonde ik tussen meedogenloze kliffen waarop zwerfmeeuwen neerstreken die de hele dag nijdig krijsten. Mijn buren waren in Jezus en vierden hun verlossing met luide, en altijd late, samenzang.

Ik werkte destijds voor iedereen die me wilde betalen en verdiende zo weinig dat ik vellen tekenpapier voor de ramen had in plaats van gordijnen. Behalve een bankje, dat ooit van mijn ouders was, een werktafel, een stoel en een bed bezat ik niets. De kamer, waar Bert schilderde, was dus een ideaal atelier.

En zo zat ik daar 's avonds op de grond in de zachte, vreemde geur van tempera en las Potok.

Het was een periode van grote rust in mijn leven. Ik ging niet veel meer uit, *lernde* veel en dreef langzaam naar een georganiseerd bestaan. Ik kasjerde mijn keuken en servies, regelde het zo dat ik op vrijdagmiddag om vijf uur thuis was om de voorbereidingen te treffen voor een stille sjabbat. Een grote pan water op een miniem vuurtje maakte het mogelijk om koffie en thee te zetten zonder vuur te maken, het licht bleef op belangrijke plaatsen branden en de stekker van de telefoon ging vlak voor zonsondergang uit de muur. Soms waren er gasten en vierde ik met hen de ingang van de sjabbat. Soms ging ik naar kennissen in Amersfoort om daar, in het kleine sjoeltje in de Drieringensteeg, de rustdag door te brengen.

Na jaren van nadenken was ik weer terug bij de religieuze doordeseming - een ander woord beschrijft niet wat ik voelde - zoals ik die uit mijn jeugd kende. Ik weet niet of ik een gelukkig mens was, maar het leven dat ik leidde was in ieder geval een toonbeeld van balans en verdieping.

Potoks werk had daar weinig mee te maken. Hoewel ik enthousiast was over zijn narratieve kwaliteiten, was die nieuwe rust niet door hem veroorzaakt. Ik zag hem ook niet als een belangrijk schrijver. *The Chosen*, dat was een prachtig boek, een boek dat ik consumeerde zoals men een voedzame maaltijd tot zich neemt. Maar van literaire verrassing was geen sprake. Daarvoor was het boek, en de boeken die er op volgden, te zeer verhaal en te weinig taal en idee. *Het boek van het licht* bleek anders.

Gershon Sholem, de hoofdpersoon in *Het boek van het licht*, is een jongen, en later een man, met weinig aansprekende karaktertrekken. Hij is - een uitzondering in Potoks werk - niet briljant. Buitengewoon beminnelijk of slecht kan men hem ook niet noemen. Een wat saaie figuur is hij, een bleek karakter dat alleen maar bleker wordt naarmate Arthur Leiden, zijn jesjiwa-vriend, en Gershons merkwaardige

docenten meer ruimte krijgen toebedeeld in het verhaal. En toch is Gershon het die in het boek de ‘diepte’ vertegenwoordigt.

Een schijnbaar oppervlakkige figuur is hij, iemand die zich nauwelijks bewust lijkt van zichzelf en zijn mogelijkheden, iemand wie het begrip enthousiasme geheel vreemd is, maar de wereld van de niet-levenden en de Kabbala doet zich met merkwaardige helderheid aan hem voor. In hem wordt de meest zuivere vorm van religiositeit zichtbaar. Het is de religiositeit van de niet-bevlogene, de man die het contact met God of de andere wereld niet zoekt, en desondanks krijgt. Gershon Sholem is, in een tijd waarin profeten niet meer bestaan of charlatans en massamoordenaars blijken te zijn, een aarzelende geroepene.

Ik kende die wereld. Het was de wereld waar ik als kind had vertoefd.

Sommige mensen worden geboren en zijn van nature religieus. Zij zijn niet bijzonder, zij zijn niet ‘geroepen’. De enige manier waarop zij zich van de anderen onderscheiden is door hun blijkbaar aangeboren neiging tot religiositeit. Bij mij werd die, blijkbaar slapende, eigenschap gewekt toen mijn vader op een avond thuis kwam en mij een in rood linnen gebonden boek gaf. Het was een voor kinderen bestemde editie van het Oude Testament. Vanaf het moment waarop ik de eerste bladzijde opsloeg, was het alsof er zich een merkwaardig soort sluis in mij opende: ik stroomde leeg en vol tegelijk.

Af en toe kom ik iemand tegen die nog met enige gelukzaligheid vertelt over stiekem lezen, 's avonds met een zaklantaarn onder de dekens. Het heeft lang geduurd voor ik durfde te bekennen dat ik dat ook deed, maar niet vanwege Arendsoog of Bram Vingerling. Ik las het Oude Testament. En ik herlas het. En daarna las ik het nog een keer. Net zo lang, tot ik mijn vader om een nieuw boek moest vragen, omdat het oude kapot was.

's Nachts, als ik mijn Oude Testament had gesloten en de zaklantaarn uitgedaan en het donker zich om mij vouwde, ging de deur naar de andere wereld open. Aan de hand van Mozes en Abraham en Jacob wandelde ik daar, door het zand en over de rotsen van het oude land. Pas vele, vele jaren later, toen ik Israël bezocht en dagen achtereen van noord naar zuid en van oost naar west trok, door de heuvels van Galilea, door de eindeloze golvende droogte van de Negev, toen pas begreep ik hoe scherp en helder het beeld van de nachtelijke reizen uit mijn kindertijd was. Hier, nu, op mijn dertigste, zag het er precies zo uit, voelde de zon, de droogte en het zand, exact als hetzelfde als toen, daar, in mijn bed.

Dat herkende ik in *Het boek van het licht*, de schijnbaar achteloze manier waarop die andere wereld zich in jouw wereld dringt, de afwezigheid van angst, het niet-zoeken en toch bezocht worden.

Wie Potoks boek wil analyseren, zal over Korea spreken, waar Gershon Sholem leger-rabbijn is. Hij zal zeggen dat Potok zijn thematiek in dit boek heeft verbreed en het specifieke (joodse) algemener heeft gemaakt. Hij zal zeggen dat Potok zijn wat schematische briljante joodse jongetjes vaarwel heeft gezegd en een held durfde te kiezen die saai van gewoonheid is, een echte twintigste-eeuwse held. Over de wees Gershon zal hij praten en hoe die eenzame juist door het alleen zijn in staat is de beweging naar de ander te maken. Het is allemaal zo en het is weinig spectaculair. Het zijn de voorwaarden voor een hedendaagse roman. In feite brak Potok met *Het boek van het licht* eindelijk uit de eenvoudige vertelcultuur die de gesloten samenleving kenmerkt. Dat maakt het boek niet bijzonder. Eerder ligt de kracht van de roman in de voortdurende beweging tussen twee werelden, bovenwereld en onderwereld, west en oost, ratio en gevoel. Gershon vertegenwoordigt steeds het eerste begrip in die tegengestelde paren, maar hij is tegelijkertijd de brug naar het andere. Heel ver gaat Potok daar nog niet in. Gershons uitstapjes naar het rijk van het andere zijn steeds rationeel te verklaren: vermoeidheid, hevige gemoedsaandoening, euforie, door de omgeving teweeg gebrachte epifanie. Liever had ik nog meer vanzelfsprekendheid gezien in de manier waarop de andere wereld in de onze dringt. Maar dat was misschien een te grote stap voor een schrijver die zijn naar jiddische gezelligheid hunkerende publiek net had verrast met zoiets ‘on-joods’ als de Koreaanse oorlog.

Rachel Levy

Jodendom tussen Potok, de pers en de werkelijkheid

Twee schoten maakten op 4 november vorig jaar een einde aan het leven van de Israëlische premier Yitzhak Rabin. Groot was de opschudding toen bleek dat ditmaal niet een Arabische vijand de dader was, maar een Joods staatsburger van Israël zelf, die nota bene een religieus leven leidde.

Wereldwijd werd de vraag gesteld - hoe heeft het zo ver kunnen komen? Hoe en wanneer is de saamhorigheid van het millenia lang bedreigde en vervolgde volk verdwenen en vervangen door interne verscheuring? De religieuze kern van het Joodse volk onderscheidde zich in door de geschiedenis heen juist door geweldloosheid en politieke afzijdigheid. Hoe en met welk recht heeft deze kern zich zo gruwelijk tegen zijn eigen volk en diens innige vredeswens kunnen keren? Hoever is de Joodse religie[1.] heen, nu een Jood zijn mede-Jood vermoordt?

Ontdekkingsreis

Zowel de vorming als de beantwoording van deze vragen zijn gebaseerd op ons beeld van het Jodendom en het Joodse volk. In dit artikel wil ik proberen te onderzoeken hoe en gebaseerd op welk beeld van de Joodse wereld deze vragen tot stand zijn gekomen. Daarnaast hoop ik op grond daarvan te kunnen bepalen of bovengenoemde vragen juiste en rechtvaardige vragen zijn.

De werkelijkheid, of datgene wat wij als werkelijkheid ervaren, analyseren en interpreteren wij aan de hand van ons referentiekader. Dit referentiekader is zowel persoonlijk (eigen ervaring, familie en vrienden) als publiek (massamedia, kunst en literatuur) bepaald. Hoe kleiner het persoonlijk referentiekader, des te groter de rol van het publiek referentiekader. Wat betreft Jodendom en Israël heeft Chaim Potok een centrale rol gespeeld in de vorming van het moderne publieke referentiekader. Wereldwijd telt het Joodse volk nog geen zestien miljoen zielen. Als geen ander begreep Potok dat de meerderheid van 's werelds boekenliefhebbers daarom nauwelijks over een persoonlijk Joods/Israëlisch referentiekader kon beschikken. Toegankelijkheid en een volledige, maar absoluut geen belerende begeleiding tijdens de tocht door het onbekende zijn belangrijke eisen die Potok aan zijn boeken stelt.

De methode die Potok hierbij hanteert, is in zijn eerdere, voornamelijk Joods-gethematiseerde werk hetzelfde. Een opgroeiend, intelligent kind stelt de vragen nog vóór wij ze kunnen stellen. Gedurende de volwassenwording wordt dit vraag-antwoord spel langzamerhand aangevuld met een ontdekkingsreis van de jongere door de oude en nieuwe Joodse èn de algemene literatuur, alsmede de wetenschap.

Zowel Davita (*Davita's harp*), David (*In den beginne*), Asjer (*Mijn naam is Asjer Lev*) en Reuven (*Uitverkoren*) wijzen ons door middel van hun vragen de weg door de Joodse wereld - geheel conform de Joodse traditie. Zij voorzien ons van de nodige kennis over het Jodendom, maar ook over de verhoudingen tussen de Joodse gemeenschap en de buitenwereld, alsmede de Joodse gemeenschappen onderling (de gemeenschap van de Verenigde Staten tegenover die van Europa en Brits-Palestina/Israël). Wij leren de Joodse wereld kennen door deze samen met en

door de ogen van het kind te ontdekken. Het kind is het uitgangspunt, en omdat de boeken in de eerste persoon zijn geschreven, begrijpen wij wat het kind begrijpt, voelen wij wat het kind voelt en raken wij in verwarring wanneer dit het kind overkomt.

Wie echter bekend is met het Jodendom, de Joodse gemeenschap en de vele schakeringen en onderlinge verhoudingen daarbinnen, merkt op dat het kind slechts als instrument fungeert bij de schildering van het decor. Potok is een meester in het samenbrengen van verschillende, soms zelfs antagonistische milieus, stromingen en groeperingen. Hierdoor maakt de ontdekkingsreis van het kind ons op een intrigerende en soms zelfs exotische wijze deelgenoot van de geheimen, gevoeligheden, passies en diepste verlangens van het Onbekende.

Potok schildert Joden in woorden zoals Marc Chagall

het in kleuren deed - eenvoudige vormen, diepe kleuren, veel contrasten, maar alles samengenomen ontegenzeggelijk een eenheid. Wij ontmoeten het Joodse volk als een verstandig volk, dat studeert, denkt, overweegt en vragen stelt. Een volk dat veel warmte en genegenheid ten toon spreidt, zowel tegenover familieleden alsook tegenover vrienden en de gemeenschap. Tegelijkertijd maken wij kennis met een bijna onoverbrugbare tegensteling tussen de gemeenschap en hen die boven de (religieuze) gedragscode van de gemeenschap willen uitstijgen om een verbinding te maken met andere Joodse of zelfs niet-Joodse werelden. Een *bijna* onoverbrugbare tegenstelling - in Potoks vroegere boeken - tot aan *De gave van Asjer Lev* - komt de gemeenschap uiteindelijk tot acceptatie van de ‘afvallige’.

Orthodoxe joden in New York (foto: Olivia Buning)

Een aantal voorbeelden. Rabbijn Saunders (*Uitverkoren*) accepteert bijvoorbeeld zijn zoon Danny die een nieuwe weg boven de tradionele heeft verkozen. Niet alleen slaagt Danny er later (*De belofte*) in zijn leven als moderne wetenschapper en zijn chassidisme tot een synthese te brengen; zelfs in zijn huwelijk met de a-religieuze Rachel worden er bruggen geslagen waardoor de oude traditie, het eigene, behouden blijft en tegelijkertijd aan de ander tegemoet gekomen wordt. Reuven (*De belofte*) en David (*In den beginne*) zetten zich af tegen de traditionele interpretatie-methode van de Joodse geschriften. In beide gevallen keurt de docent hun methode ten zeerste af, maar stemt toch toe hen de rabbinale ordinatie te verlenen. Wij ontmoeten ‘de Jood’ in Potoks werk in vele soorten en maten - religieus en seculier, orthodox en liberaal, maar ook zionistisch en anti-zionistisch. Afwisselend geven Europa, de Verenigde Staten en

Brits-Palestina/Israël kleur aan het decor, alsmede de kunstwereld, de Tweede Wereldoorlog en het communisme. Potok geeft ons het gevoel met de gehele Joodse wereld kennis te maken.

Maatschappelijke beperking

Onder deze laag van veelzijdigheid vormen de personen die hij opvoert echter een verbazingwekkend homogeen geheel. Achter hun politieke, religieuze of nationale kleur behoren Potoks figuren als *mens* tot dezelfde bevolkingslaag: de in de samenleving uiterst kleine groep intellectuelen. Potok schildert inderdaad veelzijdigheid - maar slechts op één maatschappelijk niveau.

Deze maatschappelijke beperking is, in combinatie met de eerder genoemde synthese die in veel van Potoks boeken terugkeert, een duidelijke indicatie dat de beschreven werkelijkheid veel meer de door Potok ervaren of gewenste, dan de reële werkelijkheid is. Dit wordt des te duidelijker in *Omzwervingen.* De titel geeft al aan dat noch de werkelijkheid, noch datgene wat de Joodse wereld zelf in haar geschiedenis centraal stelde en stelt, van belang was bij het schrijven van het boek. *Omzwervingen* adopteert het negatief beladen gezegde ‘de wandelende Jood’[2.] en transformeert dit in een positief begrip. Het *rondzwerven* - een woord dat vrijwilligheid impliceert - wordt niet alleen bevestigd als essentie van de Joodse geschiedenis, maar krijgt een nieuwe, predestinerende betekenis. Vóór alles heeft de ontmoeting met 's werelds culturen en volkeren de Joden filosofisch, wetenschappelijk, cultureel en niet in de laatste plaats religieus verrijkt. De ontmoeting tussen de Joden en de wereldvolkeren staat in de vorming van Potoks geschiedenis van de Joden centraal. Een humanistischer en meer Amerikaanse kijk op de geschiedenis is niet denkbaar.

Amerikaans

Het is niet verbazingwekkend dat Potoks Amerikaanse achtergrond ten grondslag ligt aan zijn visie op het Jodendom en het Joodse volk. In tegenstelling tot Europese landen en de voormalige Sovjet-Unie heeft niet de geschiedenis, maar de politieke doctrine de Verenigde Staten nationaal gevormd. Amerikanisme is een ideologie zoals communisme of liberalisme. Men zou Amerikanisme kunnen definiëren aan de hand van vier woorden: anti-statisme, individualisme, egalitarisme en populisme. Acceptatie van de doctrine betekent integratie in de Amerikaanse samenleving; afwijzing ervan - ook door geboren Amerikanen - is on-Amerikaans. Universalisme en gelijkheid (dat wil zeggen: gelijke kansen en gelijk respect) zijn belangrijke onderdelen van het Amerikanisme, ontleend aan het kapitalisme en individualisme. De Verenigde Staten staan in de optiek van de Amerikanen gelijk aan: klassenloze maatschappij en meritocratie.

Het wezenlijke verschil tussen Amerika en Europa heeft ook zijn weerslag gehad op de Joodse gemeenschap in beide continenten. Joden in Europa worden - gelijk de

eigen Joodse leer - beschouwd als *volk*, met een eigen, van de staat gescheiden geschiedenis. Sinds de Franse Revolutie, die de Joden burgelijke gelijkstelling verleende, werd dat Joodse volksbewustzijn ook staatsrechtelijk getolereerd.

Maar terwijl Europa tolerantie als het toppunt van verlichting achtte, stonden de Verenigde Staten negatief tegenover de 'toleration of one class of people by another'. Zij meenden dat tolerantie inhield dat men de persoon of groep in kwestie onmiddelijk tot tweederangs-burgers bestempelde[3]. Dat de Joden in de Verenigde Staten geen totaal andere religieuze of etnische groepering met een afwijkende geschiedenis vormen heeft aan deze houding tegenover de Joden bijgedragen. Er is geen historische getto- of progromervaring. Net als in Nederland bestaat er bovendien een structurele affiniteit van de calvinistische puriteinen met het Jodendom, die de integratie van Joden in de maatschappij heeft bevorderd.

Opmerkelijk is dat, niettegenstaande de politieke doctrine, er wel degelijk anti-Joodse wetten bestonden in de Verenigde Staten. Zo bestonden er Jodenquota voor prestige universiteiten, mochten Joden in bepaalde staten niet stemmen en moesten zij vaak extra belasting betalen. Toch worden deze wetten beschouwd als afwijking van de regel zoals die in de Amerikaanse grondwet was vastgelegd.

Dit verklaart hoe William Loyd Garrison, bekend om

zijn anti-semitisme, in 1848 toch voor de Joden opkwam bij de anti-Sunday Law Convention. Garrison ageerde tegen een wet die bepaalde dat als de regerende macht een wet kon aannemen voor alle Amerikanen, deze daarmee ook voor iedereen het geloof bepaalde. Hij meende dat dit tegen de basisprincipes van de geloofs- en burgelijke vrijheid indruiste. Zaken als deze, symbool voor het Amerikanisme, hebben niet onbegrijpelijk grote aantrekkingskracht op de Joden gehad.

Amerika verbond voor de Joden het Amerikaanse nationale politieke ideaal - het Amerikaans exceptionalisme - met het Joods exceptionalisme: de nationale Goddelijke opdracht. Dit heeft geleid tot volledige maatschappelijke integratie van de Joden zoals die tot op de dag van vandaag in Europa niet bestaat[4]. Gevolg hiervan is helaas een verregaande assimilatie, vergeleken waarbij de Joodse gemeenschap in Europa ver achter blijft.

Universalisme en de ontmoeting met andere volkeren en culturen liggen ten grondslag aan en worden ‘gepromoot’ door de boeken van Potok. In het traditionele Jodendom echter spelen deze waarden geen rol. Het traditionele Jodendom beschouwt de wereld rondom de Joden als onomstotelijk feit. Daarbij is de Joodse wereld een integraal deel van de algehele wereld. Deze algehele wereld beïnvloedt inderdaad de verschijningsvormen van het Jodendom en het volk, maar niet de essentie: de Goddelijke opdracht. Die opdracht kan via het Joodse volk weerslag hebben op de wereld rondom hen, maar is vóór alles gericht op de Joden. Dit is bijvoorbeeld ook de reden dat het Jodendom zending overbodig acht. Ieder volk op zich heeft een eigen unieke functie, die bij het universaliseren van 's werelds culturen zou verdwijnen, waarmee het wereldsysteem uit balans zou raken.

Romantisch beeld

Concluderend zijn er een aantal zaken waarin Potoks Joodse wereld essentieel verschilt van de werkelijkheid.

Potok beschrijft ten eerste voornamelijk de intellectuele elite. De personages onderling zijn veelzijdig, maar de maatschappelijke beperking is enorm. Hiermee staat Potok in schril contrast met andere vertellers van de Joodse wereld. Zowel de auteur I.B. Singer als de schilder Marc Chagall, waarmee Potok in veel opzichten te vergelijken is, schetsen niet slechts de intellectuelen, maar ook de gewone arbeider, de armoedzaaier, en zelfs de dorpsgek. De Joodse gemeenschap in de Verenigde Staten was tot ver na de Tweede Wereldoorlog een extreem arme gemeenschap. Zelfs in de meest religieuze wijken in New York was het tot twintig, dertig jaar terug de gewoonte een gemeenschappelijke, in plaats van een privé-loofhut te bouwen op het loofhuttenfeest. Economische beweegredenen lagen hieraan ten grondslag. De afwezigheid van de strijd om het luttele bestaan als één der hoofdthema's in Potoks boeken is dan ook verbazingwekkend.

Ten tweede schrijft Potok vanuit het Amerikanisme. Hij gebruikt Joodse levensprincipes en vertelwijzen, maar plaatst deze in de structuur van het Amerikanisme - niet in de traditionele Joodse cultuur. De Joodse wereld heeft bij Potok een instrumentele functie als decor. Het Joodse aspect in de verhaalstructuur dient het Amerikanisme.

Dat veel van Potoks boeken in de eerder genoemde synthese eindigen, vloeit voort uit het optimistische, idealistische Amerikanisme. Zeker in *Uitverkoren* en *De belofte* heeft deze synthese een uiterst troostende functie voor de lezer. Het zou echter naïef zijn te veronderstellen dat Joden, in tegenstelling tot andere mensen, werkelijk met hun religieuze achtergrond, hun eigen groeps- of familietraditie kunnen breken zonder dat dat problemen oplevert. Bruggenbouwers zijn - helaas - zeldzaam. Het bouwen van bruggen tussen verschillende stromingen van één en dezelfde religie of cultuur zal altijd uiterst moeizaam zijn. Misschien is het zelfs wel onmogelijk, omdat bij het maken van religieuze of culturele compromissen onvermijdelijk een deel van de eigen identiteit opgegeven wordt. De eenzaamheid van Asjer aan het einde van zowel *Mijn naam is Asjer Lev* als *De gave van Asjer Lev* benadert de werkelijkheid dan ook meer dan de synthesen aan het eind van Potoks vroegere werk.

Hiermee komen wij terug op de vragen die ik in het begin memoreerde. Verondersteld wordt dat de vragen die wij stellen voortkomen uit bestaande beelden van het onderwerp of de persoon in kwestie. Daarbij

was het uitgangspunt dat Chaim Potok een belangrijke rol speelt in de vorming van het publieke referentiekader betreffende de Joodse wereld. Al eerder concludeerden wij dat Potoks beeld van de Joodse wereld maatschappelijk beperkt, beslist niet allesomvattend en lang niet altijd reëel, maar romantisch is.

Identiteit en affiniteit

Hoewel het niet Potoks (eerste) doelstelling hoeft te zijn, laat hij in zijn werk vele Joodse religieuze en culturele stromingen de revue passeren. Toch krijgt de orthodoxie de meeste aandacht. In werkelijkheid echter vertegenwoordigt de orthodoxe gemeenschap slechts acht procent van de Joodse bevolking in de Verenigde Staten. De liberale stromingen zijn in de Verenigde Staten het sterkst vertegenwoordigd (36 procent is *Conservative*, 32 procent *Reform*, 1 procent *Reconstructionist*, terwijl 23 procent zich als 'gewoon Joods' definieert)[5].

Daarentegen komt de toepassing van het Amerikanisme in Potoks boeken, vermengd met Joodse principes, wel sterk overeen met de realiteit in de Amerikaans-Joodse gemeenschap. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat meer dan tweederde van de Amerikaanse Joden het Jood-zijn, de religie en de strijd voor sociale gelijkheid als belangrijkste aspecten in de Jodendombeleving beschouwt. De actieve steun aan Israël daarentegen is slechts voor twee procent van de Amerikaanse Joden de hoofdzaak in de Jodendombeleving. Waarmee wij belanden bij de vraag hoe accuraat Potoks beschrijving van de relatie tussen Amerikaanse Joden en Israël is.

Sociologen en antropologen verklaren de affiniteit van Amerikaanse Joden met Israël niet uit het zionisme, zoals bij de Europese Joden het geval is, maar uit gevoelens van verwantschap (biologisch, religieus of cultureel) met de Israeli's.

Potoks boeken geven aan dat reeds voor de oprichting van de staat Israël de Amerikaanse Joden hun affiniteit met de Joden in Brits-Palestina uitten in actieve steun aan de Joodse gemeenschap aldaar. Potok schuwt niet ook de keerzijde van deze vorm van deze steun te beschrijven (de Am Kedosjiem-groep in *In den beginne*). Toch blijkt deze steun voor de Joodse concentratiekamp-overlevenden en de Joodse onafhankelijkheid een uiterst prijzenswaardige zaak.

Afkeurenswaardige inmenging?

Vooral na de moord op Rabin brachten de massamedia ons de boodschap dat vele orthodoxe, maar ook seculiere rechtse groeperingen in de Verenigde Staten mede de politiek in Israël trachtten te bepalen en het vredesproces wilden doen ontsporen. Betekent dat dat de Amerikaans-Joodse steun aan de Joodse onafhankelijkheid zoals Potok ons die beschrijft thans de grenzen van het legitieme en acceptabele heeft overschreden? Is de prijzenswaardige Amerikaans-Joodse steun aan de Joodse gemeenschap in Brits-Palestina/Israël getransformeerd in een afkeurenswaardige inmenging in de regionale politiek van het Midden-Oosten, ten einde een oplossing van het Arabisch-Joods conflict te verhinderen?

Voor de beantwoording van deze vraag is het van belang de statistieken nader te bekijken. Zoals reeds gezegd beschouwt twee procent van de Amerikaanse Joden Israël als hoofdzaak in de Jodendombeleving. Daarbij voelt zestig procent van de Amerikaanse Joden zich wel betrokken bij Israël, maar een even groot percentage is nog nooit in Israël geweest. Gemengd gehuwde Joden - de meerderheid van de Amerikaans-Joodse gemeenschap - blijken minder gauw geneigd te zijn hun betrokkenheid met Israël te uiten dan Joods gehuwden.

De Amerikaans-Joodse betrokkenheid met de Joden in Brits-Palestina/Israël zoals Potok die beschrijft, is dus een onomstotelijk feit. De vraag is echter of hier sprake is van een emotionele betrokkenheid (medeleven met de Joden in Israël) of een actieve betrokkenheid (participatie in het Israëlisch politiek beslissingsproces).

Het antwoord komt opnieuw van de statistieken. De meerderheid van de Amerikaanse Joden steunt het vredesproces. Deze meerderheid is sinds 1993, met het sluiten van het Oslo-akkoord en de toename van het terrorisme, wel kleiner geworden. De steun voor het vredesproces is minder onder diegenen die zich het dichtst bij Israël betrokken voelen: de orthodoxen. Zevenenveertig procent van hen meent dat het vredesproces een andere oorlog naderbij zal bren-

gen. Toch zegt tweederde van de Amerikaanse Joden al Israëls overeenkomsten met de Palestijnen te accepteren, *ongeacht hun persoonlijke mening.*

Bij nader inzien valt het met het de directe betrokkenheid van de Amerikaanse Joden in de Israëlische politiek dus wel mee. Eigenlijk is dat niet verwonderlijk: hoe zou een moderne, democratische staat als Israël dergelijke buitenlandse inmenging kunnen tolereren? Ook al zijn de Amerikaans-Joodse rechts-extremisten in de media misschien niet weg te denken, in de dwarsdoorsnede van de gehele Amerikaans-Joodse gemeenschap zien wij weinig van hen terug.

Israëls tegenstellingen

In Israël lijkt de situatie zorgwekkender. De moord op negenentwintig Arabische moslims in de grot van Machpela te Hebron werd uitgevoerd door de religieuze Baruch Goldstein. Yitzhak Rabin werd door rabbijnen vogelvrij verklaard en door de religieuze Yigal Amir vermoord. En dan zijn er de voortdurende protestacties van de veelal religieuze Israëlische bewoners van de Westelijke Jordaanoever tegen het regeringsbeleid. Kunnen wij spreken van een extremisering van het Jodendom?

Het is van belang te weten dat van de ongeveer honderdtwintigduizend Israëlische bewoners van de Westelijke Jordaanoever en de Gaza-strook, ruim vijftien procent, dus zo'n achttienduizend mensen, Amerikaans staatsburger is[6]. De immigratie van achttienduizend Amerikanen in het Midden-Oosten gaat onvermijdelijk samen met de transplantatie van Amerikaanse waarden en normen in de Israëlische samenleving. Met de komst van de Amerikanen op de Westelijke Jordaanoever hebben de Amerikanen ook een stuk Amerikaanse maatschappij meegebracht. In iedere democratie nemen zowel de volksvertegenwoordigers als de burgers zelf deel aan het politiek beslissingsproces. In Israël neemt de bevolking aan dat beslissingsproces voornamelijk deel door middel van een krachtig en voortdurend nationaal debat in de media. Maar ook demonstraties vervullen een belangrijke functie. In de Verenigde Staten daarentegen is het aandacht trekken van de media door middel van protestcampagnes (denk aan de abortus-bewegingen!) en burgelijke ongehoorzaamheid een belangrijk democratisch principe. Op zichzelf zijn beide democratische systemen passend en werkzaam. Transplanteren wij een gedeelte van het ene systeem echter in het andere, dan worden beide ontwricht.

De protestacties van de Israëlische Westoever-bewoners zijn, in tegenstelling tot protestacties van andere bevolkingsgroepen, veelal acties van burgelijke ongehoorzaamheid. De acties zijn dus van een Amerikaanse democratische aard, maar doen zich voor in een Israëlische politiek en maatschappelijk klimaat. Dit betekent niet dat de religie niet wordt gebruikt bij de pogingen de politieke doelstellingen te bereiken. Dit wordt bevestigd door de ontstane Baruch Goldstein-verering van groepen religieuze Joden, maar ook door Yigal Amirs getuigenis ‘in Gods Naam’ te hebben gehandeld.

Een - foutief! - instrumenteel gebruik van de religie voor politieke doeleinden houdt echter geenszins een verandering van de essentie van de religie in. Ook dit bleek na de moord op Yitzhak Rabin. Het Joods religieus leiderschap en de religieuze (maar ook andere) partijen in Israël hebben niet alleen officieel en openbaar de moord

veroordeeld, maar ook alle moeite gedaan de nationale eenheid in de politiek en in het land terug te brengen.

Angst voor (onder meer) toenemende terreur wanneer Israël territoriale concessies zou doen had de maatschappij sterk verdeeld. Toen na het sluiten van de akkoorden met de PLO die angst steeds gegronder bleek, werd het nationale politieke èn publieke debat enorm verhard. Iedere bevolkingsgroep in Israël, politiek rechts èn links, religieus èn seculier, heeft hierin zijn aandeel gehad, getuige onder meer de politieke slogans van zowel oppositieleider Benyamin Netanyahu als van Yitzhak Rabin. Zo bezigde Netanyahu veelal populistisch-hitserige uitspraken en zag oogluikend toe hoe zijn partij-aanhangers Rabin in het openbaar vergeleken met Nazi's en Arafat - tot zijn verzoening met Israël een der grootste terroristen. Rabin, zijn partijgenoten en andere voorstanders van zijn beleid spraken op hun beurt over ‘de vrienden van de vrede’ en de ‘vijanden van de vrede’, waarbij men met ‘de vijanden’ doelde op collega's van de oppositie-partijen. Deze met opzet ongenuanceerde en maatschappelijk *verdelende* uitspraken transformeer-

den critici van het regeringsbeleid tot ‘vijanden’ en droegen mede bij aan de verstikking van de politieke oppositie. Geen verbazing noch verontwaardiging dat een Jood zijn mede-Jood vermoordt, is dan ook de meest gepaste reactie. Wij kunnen wel andere zaken vaststellen. De politieke oppositie was, mede door de regeringspropaganda, verlamd geraakt, juist op een moment dat door de toenemende terreur de behoefte van de bevolking aan een alternatief voor het regeringsbeleid sterk was gegroeid. Zó schrijnend diep was de politieke en nationale verdeeldheid dat een politieke moord niet uit kon blijven. De moord op Rabin deed menigeen ineens vergeten dat een Jood vóór alles gewoon een mens is.

Dat het politieke debat ook eerlijker en doelmatiger kan zijn bewijst de na de moord gewijzigde vorm van het debat. Juist daarom is het te betreuren dat de linkse regeringspartijen wel nog steeds spreken over de ‘vijanden van de vrede’ en de ‘tegenstanders van het vredesproces’ - alsof oppositieleider Benyamin Netanyahu een oorlog voor zijn kinderen wenst. Desondanks bleek de wederzijdse ontmoeting en samenwerking, ook na de reeks moordaanslagen van de Hamasbeweging, afgelopen februari en maart, de hoofdzaak in de Israëlische politiek en maatschappij. Misschien geven Potoks slot-synthesen soms toch wel een reëel beeld van de Joodse wereld. Moge deze realiteit doorzetten.

Literatuur

American Jewish Historical Society, Publications of the, no. 3 (1895), ‘Washington's Reply to the Hebrew Congregration in Newport, Rhode Island’.
Friedman, Robert L., *Zealots for Zion, inside Israel's West Bank settlement movement.* Rutgers University Press, 1992.
Lipset, Seymour Martin, & Raab, Earl, *Jews and the New American Scene.* Harvard University Press, 1995.
Market Facts, Inc.: ‘American Jewish attitudes toward Israël and the peace process. A public opinion survey, conducted for the American Jewish Committee, August 7-15, 1995’.
Sklare, Marshall, ed., ‘Understanding American Jewry’. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1982.

Eindnoten:

1. De officiële spelling hanteert al enige decennia geen hoofdletters voor de woorden *jood* en *joods*, omdat men Joden slechts als religieuze geloofsgenoten beschouwt. Daar Joden *zichzelf* echter beschouwen als volk en natie, gelijk aan de Nederlanders, de Fransen en de Palestijnen, prefereer ik hoofdletters. De reden voor mijn taalkundige afwijking is dus van existentiële aard.
2. De Engelse titel *Wanderings* komt overeen met de Engelse vertaling voor ‘de wandelende Jood’ - ‘the wandering Jew’.

3. ‘Washington's Reply to the Hebrew Congregration in Newport, Rhode Island’, Publications of the American Jewish Historical Society, no. 3 (1895), p. 91-92.
4. Omdat Joden staatsrechtelijk gelijkwaardig zijn aan andere staatsburgers wordt de onvolledige *maatschappelijke* integratie door Joden zelf lang niet altijd als negatief beschouwd. Het kan zelfs een eigen keuze zijn, voortgekomen uit de wil de eigen cultuur en traditie te beschermen. Vgl. het door de Franse overheid vastgestelde importquotum voor Amerikaanse films ter bescherming van de Franse cultuur.
5. Deze en volgende cijfers over de Joodse gemeenschap in Amerika zijn afkomstig uit: ‘American Jewish attitudes toward the peace process - a public opinion survey’, conducted for the American Jewish Committee by Market Facts, Inc., August 7-15, 1995.
6. AVRO's Televizier, 26-11-1995.

Chaim Potok
Bibliografie

The Chosen (1967). *Uitverkoren.*
The Promise (1969). *De belofte.*
My Name is Asher Lev (1972). *Mijn naam is Asjer Lev.*
In the Beginning (1975). *In den beginne.*
Wanderings: Chaim Potok's History of the Jews (1979). *Omzwervingen.*
The Book of Lights (1981). *Het boek van het licht.*
Davita's Harp (1985). *Davita's harp.*
The Gift of Asher Lev (1989). *De gave van Asjer Lev.*
Het cijfer zeven (1990).
I Am the Clay (1991). *Het stof der aarde.*
De troop-leraar (1992).
Het kanaal (1993).
The Tree of Here (1993). *Mijn vriend de boom.*
The Sky of Now (1994).
De hand van de golem (1995).
The Gates of November: Chronicles of the Slepak Family (1996). *De familie Slepak.*

Alle Engelse uitgaven zijn verschenen bij A. Knopf te New York en alle vertalingen in het Nederlands bij BZZTôH te Den Haag.

Secundaire literatuur[1]:

Cynthia Fagerheim, Chaim Potok: A Bibliographic Essay. 'In *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p. 107-120.
Joan Del Fattore, 'Women as Scholars in Chaim Potok's Novels.' In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p.52-61.
Leslie Field, 'Chaim Potok and the Critics: Sampler from a Consistent Spectrum.' In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p.3-12.
S. Lillian Kremer, 'Dedalus in Brooklyn: Influences of *A Portrait of the Artist as a Young Man* on *My Name Is Asher Lev.*' In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p.26-38.
S. Lillian Kremer, 'An Interview with Chaim Potok.' *Ibid.*, p.84-99.
S. Lillian Kremer, 'Eternal Light: The Holocaust and the Revival of Judaism and Jewish Civilization in the Fiction of Chaim Potok.' In: S. Lillian Kremer, *Witness Through the Imagination.* Detroit, Wayne State University Press, 1989, p. 300-23.
S. Lillian Kremer, 'Encountering the Other: Cultural crossroads are the infrastructure and heart of Chaim Potok's novels.' In: *The World and I*, August, 1992, p. 315-25.
Sanford E. Marovitz, '*The Book of Lights*: Jewish Mysticism in the Shadow of the Bomb.' In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p.68-83.

Sanford E. Marovitz, ‘Freedom, Faith, and Fanaticism: Cultural Conflict in the Novels of Chaim Potok.’ In: *Studies in American Jewish Literature* V, 1986, p. 129-140.
Sanford Pinsker, ‘The Crucifixion of Chaim Potok / the Excommunication of Asher Lev: Art and the Hasidic World,’ in *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p.39-51.
Daniel Walden, ‘The World of Chaim Potok.’ In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985 (speciaal Chaim Potok nummer).
Daniel Walden, ‘Chaim Potok, Zwischenmensch (“Between-Person”) Adrift in the Cultures.’ In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p. 19-25.
Joan Zlotnick, ‘The Chosen Borough: Chaim Potok's Brooklyn. In: *Studies in American Jewish Literature* IV, 1985, p. 13-18.
Elaine Kauver, ‘An Interview with Chaim Potok.’ In: *Contemporary Literature* XXVII, 1986, p.291-317.
Edward Margolies, ‘Chaim Potok's Book of Lights and the Jewish American Novel.’ In: *Yiddish* VI, 1987, p.93-98.
Shelley Regenbaum, ‘Art, Gender, and the Jewish Tradition in Yezierska's *Red Ribbon on a White Horse* and Potok's *My Name Is Asher Lev.* In: *Studies in American Jewish Literature* VII 1988, p.55-66.
Will Soll, ‘Chaim Potok's Book of Lights: Reappropriating Kabbalah in the Nuclear Age.’ In: *Religion and Literature* XXI, 1989, p. 111-135.
William F. Purcell, ‘Potok's Fathers and Sons,’ in *Studies in American Literature* XXVI, 1989, p.75-92.
Aviva Kipen, ‘The Odyssey of Asher Lev.’ In: *The Jewish Quarterly*, Spring 1993, p. 1-5.
Marius Buning, ‘Chaim Potok,’ in *Post-war Literatures in English.* Groningen, Nijhoff, 1995, p. 1-20.

Eindnoten:

1. Chronologisch gerangschikt vanaf 1985. Zie voor alle eerdere secundaire literatuur de bibliografie in: Edward A. Abramson, *Chaim Potok.* Boston, Twayne Publishers, 1986, p. 150-155.

De boekhouding
J. Heymans

Het geritsel van essays

Wat beweegt een essayist? Over deze kwestie heeft iemand als Gerrit Krol een uitgesproken mening. Wat hem betreft, kan het schrijven van een essay heel goed worden vergeleken met het uitproberen van gevaarlijk ijs. Met zijn ene been op de wal staande, probeert de essayist met zijn andere uit of het ijs houdt. Dat is een metafoor voor allerlei beweringen die op het nippertje waar zijn, of misschien zelfs helemaal niet. Het kan hem eigenlijk niet zoveel schelen of iets waar is, - als het maar overtuigt. En of een gewaagde stelling dan in de vorm van een beschouwing, een column of een ingezonden brief wordt uitgeprobeerd doet er niet veel toe. De poging levert, in de ogen van Krol, een essay op. Het woord zegt het al.

In deze Krolse opvatting van essayistiek waarin letterlijk iets waar wordt gemaakt heb ik mij altijd goed kunnen vinden. Zij doet, los van de geldigheid van de gebezigde redeneringen, een sterk beroep op de stijl waarin het een en ander wordt geponeerd. Hoe stelliger - of zelfs onwaarachtiger - het uitgangspunt van een essay, des te krachtiger de stijl moet zijn om de lezer bij de les te houden. Hoe graag zou ik bijvoorbeeld niet eens een scherpzinnig essay willen lezen over het feit dat de Slag bij Nieuwpoort niet in 1600, maar pas in 1648 heeft plaatsgevonden! Dan ga ik onmiddellijk in de gedachtenspinsels van de drieste essayist mee, mits hij een en ander tenminste in een waarachtige stijl heeft opgeschreven. Om dat doel te bereiken kan de essayist kiezen uit een scala aan stijlmiddelen, van understatement tot en met overdrijving. En hoe meer de lezer door deze middelen vermaakt wordt en dienovereenkomstig verlokt, des te beter komt de standpunt van de essayist uiteindelijk over. Dit houdt in dat de strekking van een literair essay, hoe spitsvondig of triviaal ook, altijd enigszins ondergeschikt aan de stijl is. Mij maakt het, eerlijk gezegd, niet veel uit of ik nu een essay over de werking van een Stirling-motor, de veter van Youri Mulders linkervoetbalschoen of de gemoedstoestand van een Cortázariaanse *cronopio* onder ogen krijg. Als het maar meeslepend is geschreven. Ik zal het wel lezen - zeker als het over literaire, kunstzinnige of (pseudo)wetenschappelijke onderwerpen gaat. Daarentegen ben ik niet erg dol op essays met eerste zinnen als: ‘De contemporaine massacultuur is niet alleen historisch noodzakelijk als gevolg van de omklemming van heel het leven door monsterondernemingen, maar ook als consequentie van datgene wat de uiterste tegenstelling schijnt te vormen tot de tegenwoordig heersende standarisering van het bewustzijn, de esthetische subjectivering’. Deze openingszet van de niet van literaire pretenties gespeende cultuurfilosoof Theodor W. Adorno is een van de vele essaytjes uit de nogal slordig vertaalde *Minima moralia* (1971), is ongetwijfeld waar, en misschien zelfs wel zo nauwkeurig mogelijk opgeschreven, maar hij stimuleert mij nu niet bepaald om de tekst gretig te vervolgen. Liever laat ik mij verlokken door een essay dat een openingszin bevat als: ‘Simon Carmiggelt vertelde eens dat er een hond naast hem kwam lopen, die hem onverwacht de vraag stelde of hij op de hoogte was van het werk van Ludwig Klages’. Dan is mijn nieuwsgierigheid geprikkeld en ik lees onmiddellijk verder: ‘Een interessante vraag voor een hond. Als je - als hond - toch iets moet lezen, ligt het voor de hand het werk van Ludwig Klages te kiezen’. En niet dat van Adorno. De reden daarvoor is

eenvoudig: het menselijk verstand heeft, aldus Klages, een desastreuze invloed op de ziel. ‘Als hond ben je waarschijnlijker beter af’. Een essay als ‘Het geweten der dieren’ van Jaap van Heerden lees ik, gegrepen als ik ben door inhoud en stijl, ogenblikkelijk tot de laatste punt, al is het dan nog maar de vraag of mijn nieuwsgierigheid voor de volle honderd procent is bevredigd. Ziehier enkele van de maatstaven die ik bij het lezen van essays, hoe groot of klein ook, hanteer: een uitdagende stelling, een overtuigende stijl en - als het kan - een humoristische, ironische of ontroerende ondertoon.

Toevallige tweelingen

Er zijn in het Nederlandse taalgebied nauwelijks literaire essayisten die zomaar, uit het niets, met een nonfictief boek op de proppen komen. De essayist en vertaler Piet Meeuse is een van de weinige uitzonderingen. Hij publiceerde pas enkele fragmenten uit *Doorkijkjes* (1995) toen hij het boek zo goed als afgerond had. Meestal volgen essayisten de omgekeerde weg. Zij publiceren - niet zelden op verzoek - een stuk in week- of maandblad, en na verloop van tijd maken zij uit de door hen geproduceerde beschouwingen of columns een selectie die tot een bundel wordt samengesmeed.

Bij de compositie van zijn essaybundel *Geritsel van papier* heeft Hugo Bousset, hoogleraar Nederlandse literatuur aan de Katholieke Universiteit Brussel, voor een iets originelere aanpak gekozen. Nadat hij met *De Gulden Snede* (1993), een enthousiasmerend geschreven overzicht van het Nederlands proza na 1980, voor de dag was gekomen, publiceerde Bousset een paar opmerkelijke essays in het vernieuwde Dietsche Warande & Belfort, het Vlaams-Nederlandse literaire tijdschrift waarvan hij zelf trouwens sedert 1993 hoofdredacteur is. In deze essays vergelijkt hij, uitgaande van een Nederlandstalige roman, verschillende schrijvers met elkaar, zoals J. Bernlef met Italo Calvino, Atte Jongstra met Koen Peeters en Stefan Hertmans met Maurice Gilliams. De drijfveer tot deze exercities is Boussets besef ‘dat in elk van die romans andere boeken meeritselen, dat geen enkele tekst uniek is, op zichzelf staat - elk boek is tenminste een tweeling’.

Dit werd het uitgangspunt voor *Geritsel van papier*, een bundel essays die Bousset in zijn ‘Leeswijzer’ zelf omschrijft als ‘omcirkelende bewegingen rond literaire teksten die me hebben geprikkeld of uitgedaagd’. Sommige - eerder gepubliceerde - essays wist hij tot een ‘meeritselende’ confrontatie uit te breiden, andere schreef hij speciaal voor deze uitgave, zoals ‘Ziende blind’, waarin een brug tussen *De wijde blik* (1992) van Willem Jan Otten en *De god met gouden ballen* (1995) van Marie Kessels wordt geslagen. Hoe interessant ook, dergelijke vergelijkingen blijven naar mijn mening altijd iets willekeurigs houden. Het is dikwijls maar een vage en uiterst persoonlijke intuitie, op grond waarvan sommige romans met elkaar onder een noemer worden gebracht. Volgens Bousset draait het in de genoemde romans van Otten en Kessels onder meer om ‘de beschrijving van de staat van genade’, een gesteldheid die hij eerder ‘ziende blind’ heeft genoemd. Maar ja, er had ook wel een verband kunnen worden gelegd tussen *De wijde blik* en bijvoorbeeld de beschouwingen van K. Schippers over kijken en zien. En wat te denken van een vergelijking met *La nausée* (1938) van Jean-Paul Sartre, - een boek zo rijk aan filosofische en psychologische thema's dat ik het nog dikwijls ter hand neem.

Toch is de ogenschijnlijke willekeurigheid die sommige essays in *Geritsel van papier* op het eerste gezicht aankleeft ook juist de grote kracht ervan. Een niet erg voor de hand liggende vergelijking tussen twee romans doet een extra beroep op de geestkracht en de stijl van de essayist. Met als gevolg dat een oorspronkelijk stuk misschien nog meer gaat sprankelen. Anders wordt het al gauw een nette, maar ongeinspireerde invuloefening, - zoals nogal eens door brave neerlandici wordt geproduceerd. Aan dit gevaar is Bousset in *Geritsel van papier* goeddeels ontkomen. Uit de opgenomen essays spreekt een grote liefde voor de Nederlandse letteren, maar soms reikt hij verder, zoals in ‘Mexicaans labyrint’. Dat is een even bevlogen als (zelf)kritisch leesverslag van *Het beleg van Laken* (1985-1992), de roman-tetralogie

van Walter van den Broeck, die Bousset in relatie brengt met *Het labyrint der eenzaamheid* (1950) van Octavio Paz en vele andere boeken en verhalen. Daarentegen valt ‘Down to earth’ - over de relatie tussen *Rachels rokje* (1994) en *Pornografie* (1960) van Witold Gombrowicz - mij een beetje tegen. Niet omdat het niet zou sprankelen, integendeel, maar omdat Bousset niet duideljk weet te maken hoe ‘Gombrowicz' jongens-meisjes-achtige zinnelijkheid en glimlachende lichtheid’ in Mutsaers' proza heeft meegeritseld. De opmaat van ‘Down to earth’ is een beknopte samenvatting van de ‘erotische filosofie’ van Gombrowicz en die wordt ongereflecteerd gevolgd door een bevlogen uitweiding over Mutsaers' meesterwerk *Rachels rokje.* In de tweede helft van het essay geeft Bousset allerlei interessante dwarsverbindingen tussen *Rachels rokje* en het werk van Roland Barthes, M. Februari en Jules Renard, maar hij zegt nauwelijks nog iets over Gombrowicz.

Als het spannend begint te worden, houdt hij ineens op.

De essaybundel *Geritsel van papier* kan misschien het beste worden gekarakteriseerd als een soort van vergelijkend literatuuronderzoek, intuïtief en tastend, maar met zoveel bezieling uitgevoerd, dat het een spirituele bezigheid is de essays van Bousset te lezen, zelfs als hij er niet in slaagt zijn voornemens volledig waar te maken. Er gaat als vanzelf wel iets bij de lezer meeritselen.

Wordingen

Boussets essay over Mutsaers en Gombrowicz beantwoordde dáárom niet helemaal aan mijn verwachtingen, omdat ik voordien *Paardejam* had gelezen, de onlangs verschenen essaybundel van Mutsaers. Dit is, na *Hazepeper* (1985) en *Kersebloed* (1990), haar derde essybundel. En haar beste tot nu toe. Vierentwintig inspirerende 'stukken', deels eerder verschenen in NRC Handelsblad, Raster, Optima en Hollands Maandblad. De in drie afdelingen ondergebrachte stukken worden voorafgegaan door een 'Open brief' naar aanleiding van een geleisuiker-campagne van Van Gilse met als slogan: 'Zelf jam maken is zo makkelijk'. Daarin maakt Mutsaers duidelijk dat het woord *paardejam* - een uitvinding van René Magritte - niet 'iets heel abstracts of zwevends' is. Het verwijst, wat haar betreft, veeleer naar 'puur gemetamorfoseerd leven': een talige werkelijkheid. En het boek *Paardejam* wordt besloten met een weergaloos essay over tekst en beeld: 'Als het woord vlees wordt, hinnikt het paard'. Uit dat rijke slotstuk waarin veel op het gebied van literatuur en beeldende kunst overhoop wordt gehaald, trek ik slechts één gedachtensplinter. Mutsaers laat omstandig zien dat ze, geinspireerd door de filosofie van Gilles Deleuze, in 'Plooi tien' van *Rachels rokje* een 'wording' heeft beschreven, een tweezijdige metamorfose: 'als je jezelf tot dier schrijft, wordt dat dier noodzakelijkerwijs jou'. Deze dierwording voltrekt zich op het niveau van de stijl en dat is nu precies wat Mutsaers in die plooi van *Rachels rokje* over 'het paard dat op schoot wou', naar mijn smaak, zo overtuigend heeft waargemaakt.

Een essaybundel als *Paardejam* die, zoals de achterflap vermeldt, bespiegelingen bevat over tenen die de benen willen nemen, kwallenrokjes, kerstmenu's uit Oostende en nog veel meer elementen uit de Mutsaerse wereld, kan niet anders dan één onophoudelijke ode aan de stijl zijn. Waardoor wordt de schrijfstijl van Mutsaers gekenmerkt? In ieder geval door hetgeen in de volgende zinsnede uit *Paardejam* bijeen is gebracht: 'de vele onverwachte wendingen, de eindeloze opsommingen, de uitroepen, de idiote neologismen, de bizarre fantasieën, de vele woordgrapjes, de rare adjectieven en de grillige sprongen'. Aldus vat Mutsaers 'de gistende stijl' van de toespraken en andere gelegenheidsteksten samen die de schilder James Ensor in Oostende ten beste gaf. In dit essay met de eigenaardige titel 'Foei voor het onzuivere afwaswater dat de gezalfde kalveren der literatuur uitbraken!' omschrijft Mutsaers niet alleen de stijl van de door haar zo bewonderde Ensor, maar onbewust ook die van haarzelf. Wat dit betreft, is het genoemde essay uit *Paardejam* als het ware één grote 'Ensor-wording'. En daarom kan ik, overeenkomstig het zinnetje 'Ensor schrijft schitterend' in het essay, over *Paardejam* heel eenvoudig concluderen: Charlotte Mutsaers schrijft schitterend!

Een monomane taalsmid

Enkele van de essays in *Paardejam* die over het schrijverschap gaan, heeft Mutsaers op verzoek van het literaire tijdschrift Raster geschreven: een beschouwing over ‘Steelsheid’ onder de titel ‘Zo steels als een zwaluw’ en een over ‘De beschrijving’ onder de titel ‘Op zeebenen, blauwvoeten en knieën van dennehout’. Vooral dit laatste stuk vind ik erg vermakelijk, onder meer omdat Mutsaers het in de vorm van een ‘Open brief aan het tijdschrift Raster’ heeft gegoten: ‘Raster-redactie! U vraagt schrijvers om een beschrijving. Dat is sterk: zelf nog geen seconde van uw leven een greintje vertrouwen in de werkelijkheid gehad en dan toch vragen om een beschrijving’. Dit vond zelfs de aangeschreven redactie blijkbaar een amusante opmerking, want zij heeft haar ook op de achterflap van het betreffende Raster-nummer laten afdrukken. Het literaire tijdschrift Raster is, zoals bekend, na de opheffing van Merlyn door H.C. ten Berge opgericht. Het eerste nummer verscheen op 1 april 1967 en het

voorlopig laatste in de winter van 1973. Een paar jaar later werd Raster nieuw leven ingeblazen. In de essaybundel *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* heeft Ten Berge een essay opgenomen waarin hij op de eerste jaren van dat tijdschrift terugkijkt. Ten Berge schetst de moeizame start van Raster, waarbij hij zichzelf, als 'ongediplomeerd en tamelijk onbezonnen' redacteur, niet spaart. Hij noemt bij voorbeeld de beginselverklaring in het eerste nummer 'onbesuisd'. Bovendien erkent hij dat hij destijds 'in een ronduit geïsoleerde positie' van de hem omringende Nederlandse literaire wereld leefde. Maar gaandeweg krijgt het essay hier en daar een verongelijkte ondertoon, vooral als Ten Berge aan de recensies refereert waarin 'met grote geestdrift in de Raster-soep (werd) gespuugd'. Dat is jammer, hoe aardig het op zich ook is om die door Ten Berge geselecteerde fragmenten uit de recensies terug te lezen. Het slot van 'De eerste jaren van het tijdschrift Raster' zweemt domweg te veel naar het gemak van het gelijk achteraf.

De essaybundel *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* is de tweede publicatie in een reeks 'Dagboekbladen, veldnotities'. De eerste heet *De honkvaste reiziger* (1995) en die verzameling betrekkelijk korte essays over van alles en nog wat - van literaire kwesties tot huiselijke beslommeringen - heb ik met veel plezier gelezen. Een versnipperd, maar sprekend zelfportret van Ten Berge. Niet voor niets merkte Gertjan van Schoonhoven in NRC Handelsblad over *De honkvaste reiziger* op: 'Wat nu weer!': de meest kernachtige én meest onthullende autobiografie ooit in één zin geschreven'. Die geslaagde synthese van speelsheid en zwaarwichtigheid, persoonlijke indrukken en algemene opinies, vluchtigheid en doordachtheid - kortom alles wat dagboekbladen en veldnotities zo aantrekkelijk maakt - ontbreekt helaas te veel in *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken.* Dit komt omdat de helft van het boek in beslag wordt genomen door twee lange verhandelingen. Het eerste heet: 'Spooksonaten & Nocturnes (Doorwaakte nachten in de poëzie)' en is de tekst van de eerste A. Roland Holstlezing, uitgesproken op 28 mei 1994 in de Bergense Ruïnekerk. Het tweede: 'De verslindende vrouw in literatuur en mythe', een herdruk van het boekje *De mannenschrik* (1984). Dit zijn twee geduchte essays waaruit een grote belezenheid spreekt en ook wel een zekere bevlogenheid, maar ze zijn me, eerlijk gezegd, niet verrassend genoeg. Daarvoor hamert Ten Berge mij te veel als een monomane taalsmid op het aambeeld van zijn literaire voorkeuren, zoals de Spaanse mysticus Johannes van het Kruis, de Vlaming Maurice Gilliams, de Mexicaan Xavier Villaurrutia en de Zweed Bengt Gunnar Ekelöf. De dagboekbladen en veldnotities van Ten Berge spreken mij meer aan. Erg geslaagd is bijvoorbeeld de veldnotitie 'Weg naar Tienakker'. Deze in de roman *Het geheim van een opgewekt humeur* (1986) naar de werkelijkheid getekende weg nabij een joods kerkhof is in de ogen van Ten Berge op een sneeuwloze winterdag volkomen ontluisterd, onder meer omdat de populieren erlangs plots zijn gekapt. 'Dunne sprieten hebben de plaats van gezonde, majestueuze bomen ingenomen'. Daarom besluit Ten Berge dat zijn personage Edgar Moortgat in een volgende roman hier niet meer zal wonen: 'Het is de kunst hem in drie zinnen weg te schrijven, snel en efficiënt. Zo bijvoorbeeld: "De populieren bij het joodse kerkhof waren over een lengte van honderden meters gekapt. Moortgat voelde zich verlatener dan ooit. Drie maanden later was hij verhuisd." Waarheen? Dat zullen we nog wel zien'. Zo'n aangrijpende veldnotitie over de sfeer bij een joods kerkhof en dan zo'n laconiek slot! Dat geeft het stemmige essaytje van nog geen driehonderd woorden tenslotte lucht en daardoor 'werkt' het des te

genadelozer. Ten Berge mag van mij in de toekomst meer van zulke sterk persoonlijke - soms tragi-komische en bijna Reviaans getoonzette - ‘dagbladbladen, veldnotities’ schrijven.

De waarom-vraag

Nogmaals blader ik door *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* en herlees de aangestreepte passages, in de hoop zo elegant mogelijk naar de essaybundel *In het wild* van Joost Zwagerman te kunnen overstappen. Waarom zou ik überhaupt een ‘ritselende’ hinkstap-sprong van een bedaagde romancier annex essayist naar een onstuimige willen maken? Omdat beide schrijvers, een kwart eeuw na elkaar, in hetzelfde Alkmaar werden geboren? Omdat ze in hun beider essaybundel, ruwweg gezegd, de relatie tussen vrouw en literatuur aan een nadere beschouwing wordt on-

derworpen? Of omdat hun stijl zo nadrukkelijk van elkaar afwijkt?

Ten Berge zegt in zijn essay ‘Uit de losse pols. Schrijven na Vijftig’ dat hij is ‘verstoken van literair-journalistiek talent’ - een gave waarover Zwagerman in ruime mate beschikt. Bijna achteloos zet Zwagerman in de essaybundel *In het wild* de Amerikaanse schrijvers Saul Bellow en John Updike tegen elkaar af; hij vergelijkt de beeldend kunstenaar Keith Haring met collega Jeff Koons, wijdt uit over zijn Amerikaanse geestverwanten Douglas Coupland en Bret Easton Ellis en gaat ook nog even in debat met Bas Heijne over de maatschappelijke context van de hedendaagse roman.

En hoe verbind ik de eigentijdse essays van Zwagerman dan weer met de essaybundel *Schrikbewind der verzinsels* van Jaap van Heerden en/of met de columnbundel *Over de braafheid van vrouwen en ander cultureel ongerief* van Beatrijs Ritsema, twee van de essayisten op de Achterpagina van NRC Handelsblad die ik altijd met plezier lees? In beide boeken heb ik van alles en nog wat aangestreept. Bij Ritsema bijvoorbeeld het volgende: ‘Een waarom-vraag is in essentie agressief, omdat iemand uitgedaagd wordt zijn gedrag nader te verklaren en daar valt behalve de voordehandliggendheden die de vragensteller zelf ook wel kan verzinnen weinig extra's over te vertellen’. Vervolgens beschrijft Ritsema hoe zij de waarom-vraag in haar macht probeert te krijgen. Haar colums drijven meer op de speelse en spitsvondige argumenten dan op een persoonlijke stijl, want die is toch vooral droog-journalistiek, zonder literaire opsmuk.

Ik verwissel het boek van Ritsema voor dat van Van Heerden en blader naar een prikkelende openingszin toe: ‘Zijn wij er wel voldoende op voorbereid dat binnenkort het postmodernisme instort?’ En ik ben onmiddellijk weer gegrepen: ‘*Die Wende* kan elk moment plaatsvinden, maar wij zijn er slecht op ingesteld om ons over de zieke kettinghond, die dan zijn vrijheid herwint, te ontfermen’. Opnieuw besef ik, terwijl mijn oog weer over het essay glijdt, dat Van Heerden een uitmuntend essayist is, vergelijkbaar met Krol en Hans Ree. Meesters van de laconieke ernst. In de bundel *Schrikbewind der verzinsels* beweegt de essayist Van Heerden zich als een ware Aguirre op een vlot over de Amazone: tussen de filosofie en de psychologie in. De bundel bevat onder meer schetsen over leven en werk van de ‘anarchistische’ wetenschapsfilosoof Paul Feyerabend, de weinig inschikkelijke kritisch-rationalist Karl Popper en de psychiater Bruno Bettelheim. Deze verspreid gepubliceerde stukken worden afgewisseld door een zestal column-achtige oprispingen met vrolijke titels zoals ‘Wie schrijft, blijft tot hij verzuurt’ of ‘Homeopathische literatuurkritiek’. En met trefzekere openingszinnen. Maar de allermooiste zin in *Schrikbewind der verzinsels* is misschien wel deze: ‘Mijn eigen indruk is dat er onder muizen weinig sympathie bestaat voor het postmodernisme en de narratologie’.

Een wereldvreemde fout

Terwijl ik een ‘kritische’ uitweg uit de voorliggende essays van Zwagerman, Van Heerden en Ritsema probeer te vinden - goochelend met *trial and error* - gaat plots de buitenbel. In gedachten verzonken begeef ik me richting voordeur, alwaar ik zie hoe de postbode een pakje door de brievenbus aan het proppen is. Een ingepakt boek,

dat ik alsnog onbeschadigd in ontvangst neem. Het blijkt het nieuwe essay van Jeroen Brouwers te zijn: *Het aardigste volk ter wereld.* Met als ondertitel: ‘W.F. Hermans in Brussel’. Een anekdotische bijdrage aan zijn biografie, geschreven ter gelegenheid van de eerste sterfdag van Hermans. Ik besluit mijn voorgenomen plan om Zwagerman en die andere schrijvers met elkaar in verband te brengen, te laten voor wat het is. De nieuwe Brouwers - hij is van De Arbeiderspers naar Atlas overgestapt - vraagt om lezing. Zoals Harry Mulisch het grote literaire voorbeeld voor de romanschrijver Brouwers is geweest, was Hermans dat voor de polemist. Misschien worden in *Het aardigste volk* ter wereld wel enige achtergronden daaromtrent onthuld. Dat valt tegen. In het biografische essay doet Brouwers omstandig uit de doeken welke Brusselse plekken een rol hebben gespeeld in het leven en werk van Hermans. Het boekje bestrijkt ruwweg een periode gemarkeerd door een enkel gedicht van Hermans uit 1945, zijn roman *De tranen der acacia's* (1949) en zijn bijdrage aan het boek *Brusselse vergezichten* (1995), getiteld ‘Ik

heb Brussel lief', misschien de allerlaatste tekst die hij heeft geschreven.

In het meeslepende essay 'Het aardigste volk ter wereld' waarin Brouwers driftig uit de laatste tekst van Hermans citeert, wordt op allerlei slakken zout gelegd. Brouwers' boek 'boekstaaft' hoe Hermans enkele kanttekeningen bij zijn geruchtmakende Vlaamse polemieken plaatst en zelf heeft hij ook de neiging om andere schrijvers te verbeteren. Des te opvallender dat Brouwers een wereldvreemde fout maakt, als hij, in zijn ijver, een aanvulling geeft op een opmerking van Kees Fens: 'Van de enkel van Van Basten (een Nederlandse schaatser. J.B.) weten we echter alles'. Of is dit ironie?

Aan het slot van Brouwers' essay gekomen, lees ik het zoveelste fragment, aangehaald uit Hermans' tekst 'Ik heb Brussel lief: 'Ongerept, wat melancholiek, en er komt bijna niemand, tonen deze buurten hun stille, ouderwetse en meestal wel wat versleten burgerlijkheid. Haast geen mens waagt zich op de kuilen en losliggende keien van hun voetpaden. Wel vertoont zich, tegen dat de avond valt en als het een beetje mist, soms een schim in de verte, misschien de geest van René Magritte of die van Paul van Ostaijen'. Waarna Brouwers zijn essay besluit met de onontkoombare opmerking: 'Misschien de geest van Willem Frederik Hermans'.

Ik sla de op twee na laatste bladzijde van *Het aardigste volk ter wereld* om. En ik zie wat ik bij alle voorafgaande essaybundels, hoe briljant of anderszins ook, achteraf heb gemist: een doodeenvoudig personenregister. En, zo vraag ik me dus vervolgens af: is een essaybundel zonder register niet net zoiets als een televisie of een andere ingeburgerd venster op de werkelijkheid zonder afstandsbediening?

De essaybundels *Paardejam* van Charlotte Mutsaers, *Vrouwen, jaloezie en andere ongemakken* van H.C. ten Berge en *Geritsel van papier* van Hugo Bousset verschenen bij Meulenhoff. *In het wild* van Joost Zwagerman werd uitgegeven bij De Arbeiderspers. De bundels *Schrikbewind der verzinsels* van Jaap van Heerden en *Over de braafheid van vrouwen* van Beatrijs Ritsema verschenen bij Prometheus. *Het aardigste volk ter wereld* van Jeroen Brouwers werd uitgegeven bij Atlas.

Poste restante
Ron Elshout

Alvorens monddood scheep te gaan

Een vraag keert de tijd
en komt op duivevoetjes. Eerst
bezielt en bedwelmt ze je, maar dan
wordt ze benauwend, spint haar web om je heen
en gaat als een molensteen aan je nek
hangen om je met huid en haar
het water in te gooien.

En dan begin jij terug te
vragen, je weet niet aan wie of aan
wat, maar je vloekt en vraagt en vloekt
en slaat je armen in het rond. Maar de ontketende
vraag is machtig en verzwelgt je en van je verongelijkt
vragen blijft niet veel meer over dan wat gemurmel
en wat geproest en wat luchtbellen.

Zo luidt het eerste gedicht van de uit zeven reeksen bestaande debuutbundel van Henk van der Waal, *De windsels van de sfinx.* Ondanks het lichtvoetige begin vind ik het een omineus gedicht en het bevalt mij wel dat ‘de vraag’ zelf (on)aangenaam achterwege blijft. Zo valt er nog wat te speculeren. Een vraag die de tijd keert (niet per sé òmkeert, maar: kantelt, in beweging zet) zou voort kunnen komen uit tijds*besef*; ergens in ons leven komt onverbiddelijk, zo wil de psychologie, het inzicht tot ons dat ‘dood’ niet een vage abstractie is die voornamelijk buitenstaanders treft, maar ook ‘jezelf’ aangaat. De dichter formuleert dat zo: ‘Toch zal het dan zijn of / de wijkende horizon [...] naar je toe komt gered’. Dat kan leiden tot vragen zoals die in de catechismus gesteld worden: Waartoe zijn wij op aarde? Het traditionele antwoord (Om God te dienen...) zal aan Van der Waal niet besteed zijn, want al in het derde gedicht wordt, naar geheel andere traditie, God doodverklaard: ‘Doorwoekerd word ik door / het godloze dat is prijsgegeven / aan het niets en het niemand’.

Nee, het is niet God waar zijn bekommernis naar uitgaat, maar ‘de tijd’. Metaforen als ‘schurend drenzen van de uren en ‘horloge’ niet eens meegerekend, komt het begrip ‘tijd’ minstens zeventien keer letterlijk voor in de bundel, meestal voorzien van predikaten als ‘de hand van’, ‘doffe roes van’, ‘de werveling van’, ‘het rollend rad van’, ‘het wiel van’, ‘weerbarstige’. Waar het om lijkt te gaan is dat je ‘tastend zult zijn achter het waas van / de tijd’, om daar onherroepelijk te stuiten op ‘het onverkwikkelijke niemandsland’ van de dood, dat door Van der Waal typisch genoeg vaak met hulpeloos aandoende abstracta als ‘het eeuwige’, ‘het onnoembare’, ‘het onschatbaar verre’, ‘het allerondoorgrondelijkste’ wordt aangeduid. Blijkbaar is het onmogelijk om, bij gebrek aan geloof in ‘een hemel’, over ‘gene zijde’ iets concreets te zeggen, of het moet juist zijn door het tegenovergestelde, het leven, aan de orde te stellen: ‘de kleine waarheid // die de wind soms doorgeeft / als hij aan een tak rukt’. Een bij, een mier, een bloem. Of: de taal, want ‘de stilte’ is een metafoor voor de dood die een paar keer voorkomt. Met een variant op Decartes' beroemde uitspraak zou men kunnen zeggen: ‘Ik praat (zing, dicht), dus ik ben’, of nog meer in de lijn

van deze gedichten: ‘Zolang ik praat (zing, dicht), ben ik. In de titelreeks wordt gesproken van ‘het / stamelende lied dat mij westwaarts / los zal zingen uit dit / stugge sterven’. Het vertrouwen dat lijkt te spreken uit ‘zal’ wordt overigens in het gedicht zelf op losse schroeven gezet door het lied ‘stamelend’ te laten klinken en ook elders in de bundel wordt van de Orphische verwachting een dun laagje ‘zijnsvernis’ gemaakt; vanuit de dood is geen weg terug: ‘hoe Sisyphus zijn rots ook / ten hemel drijft, het / breekt hem op’. De illusie houdt stand zolang het lied klinkt. Dat werpt misschien licht op de stijl waarin de gedichten geschreven zijn. Ze bestaan veelal uit lange meanderende zinnen, zodat structuren, als deze, die proberen ‘een knoop te leggen in het / lange lint van de tijd’, niet ongebruikelijk zijn: [...] dat [...] waarop [...] die [...] die [...] dat [...] dat [...] waarin [...] en [...] waarin [...] dat

[...]. De funktie daarvan moge duidelijk zijn, maar door hun omslachtigheid (‘door toeval of toedoen van het een of ander’) kunnen ze een enkele keer ten onder gaan in ‘gemurmel’ als antwoord op de vraag, hetgeen ten koste gaat van de spanning. Ook wil hem in zijn woordkeuze of manier van formuleren de geest van Hans Faverey nog wel eens vaardig worden, maar bijvoorbeeld de titelreeks, waarin hij de thematiek verbindt met de mythe van de in stukken gehakte Osiris die door de inspanningen van Isis en de helende windsels van Anoebis tot leven komt, had ik niet graag willen missen. Dat geldt ook voor de slotreeks met de titel *Uitgeteld*, waarin misschien het sterkste antwoord op de vraag gegeven wordt: de geboorte van een kind.

Henk van der Waal, *De windsels van de sfinx*, Querido, Amsterdam, 1995.

Tochtvelden -
Willem Broens

Een verloren moment kater

Een verlorenmomentkater

Hij heeft geen programma voor 't leven meegekregen.
Zijn vlieger is hij al snel kwijtgeraakt. Een overgangsrapport heeft hij
nooit gehad. Zijn moeder was een schelle stem uit de bronstijd.
Bij hem denk je altijd aan fabeldieren, aan een otterfietsjnpaard, een
visafslagarend, een stiltevoordestormpaard of een verlorenmomentkater.
Het hoofd heeft hij afgestaan aan de ogen om hem heen. Hij heeft nooit
in de rij gestaan voor sterke verhalen.
Om te achterhalen waar hij is, stapt hij op elke tegel die hij ziet en
raakt elke bushalte aan.
De avond en de morgen bedelen om zijn aandacht maar hij ontwijkt ze.
Zijn voetstappen maken geen geluid.
De zee heeft hem opgevuld met een groot verlangen.

[Nummer 236/237]

Voorwoord

Gezien de recente uitgaven (maar liefst *twee* vertalingen van *Les Paradies artificiels* van Baudelaire en - onlangs - een vertaling van *Les fêtes galantes* van Verlaine) trekt de Franse symbolistische poëzie ook tegenwoordig nog steeds lezers. In een special over het symbolisme mogen deze grote namen dan ook niet ontbreken. Aart van

Zoest bespreekt in dit nummer het werk van Mallarmé en Tineke Kingma gaat in op de muzikale aspecten van het werk van Baudelaire en Verlaine. Koen Vergeer bespreekt de abstracte theaterstukken van Maeterlinck.

Dat het werk van - vooral - Verlaine en Maeterlinck rond 1900 in Nederland aansloeg, blijkt uit verschillende artikelen, waarvan er enkele zijn gebaseerd op recent verschenen of binnenkort te verschijnen proefschriften. Lucien Custers onderzocht de belangstelling van de dichters van Tachtig voor het symbolistisch ideëengoed; Maaike Kroesbergen bespreekt in dat licht de poëzie van P.C. Boutens, en Jan-Willem van der Weij bekeek de relaties tussen de auteurs rond het tijdschrift Le Rêve et l'Idée en schrijvers als Israël Querido en Eduard Thorn Prikker. Lieske Tibbe houdt de verstrengeling van het symbolistische en socialistische ideeëngoed in de Nederlandse beeldende kunst van die tijd tegen het licht. Vertalers Kees Mercks en Jan Paul Hinrichs vertaalden speciaal voor dit nummer gedichten van relatief onbekende symbolisten uit Oost-Europa, van respectievelijk Otakar Brezina en Jovan Ducic. Daarnaast is er in dit nummer aandacht voor enkele minder bekende, excentrieke symbolisten: Dolf Bruinsma bespreekt leven en werk van Jules Laforgue en Jaap Harskamp besteedt aandacht aan het bezoek aan Nederland van (o.m.) de niet minder excentrieke Joséphin ‘Sâr’ Péladan.

Aart van Zoest
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Stéphane Mallarmé, groot voorloper

1. De romantische revolutie

De romantiek in de literatuur heeft niet de verbeelding aan de macht gebracht maar wel de originaliteit. Een ware revolutie.

Schrijvers van klassieke toneelstukken in de zeventiende eeuw schrijven bij hun teksten voorwoorden of naschriften waarin ze zich verontschuldigen voor de luttele afwijkingen die ze zich hebben gepermitteerd van hun Griekse of latijnse model.

Nog tot het einde van de achttiende eeuw hadden schrijvers, dichters, zich niet losgemaakt van de tijdens de Renaissance geïntroduceerde gedachte dat de antieken het allemaal uitstekend hadden voorgedaan en dat een kunstenaar niet anders hoefde te doen dan hen zo goed mogelijk navolgen. De romantiek heeft aan dat alles een einde gemaakt.

Dat er aan de traditie werd gerammeld vloeide enerzijds voort uit de ingrijpende veranderingen die zich maatschappelijk voordeden. Die hadden hun consequenties voor de positie van de kunstenaar. La Fontaine moest nog broodheren slijmen en likken, Voltaire maakte zich financieel onafhankelijk en werd zelf landheer. Anderzijds richtten preromantici en romantici hun geestelijke camera's op geheel andere onderwerpen dan hun voorgangers. Niet meer de buitenwereld maar de binnenwereld van het ego kwam in het vizier. De grote ontdekkingen waren: het gevoel, en de oorspronkelijkheid van het eigen ik. Veranderingen gaan langzaam: mensen houden niet van veranderingen. Inhoudelijke veranderingen kunnen zich sluipend, ongemerkt, binnenvechten. Vormveranderingen zijn zichtbaar, tastbaar; zij leiden tot heftig verzet. Toen Victor Hugo in zijn toneelstuk *Hernani* alexandrijnen opnam die uit drie ritmegroepen waren opgebouwd en niet uit vier zoals gebruikelijk was (*klassiek* alexandrijn heette dat) zijn er, volgens de overlevering, bij de première op het trottoir voor de schouwburg nog klappen gevallen. Vandaar dat de eerste veranderingen die de romantiek heeft gebracht vooral moeten worden gezocht in onderwerpverschuivingen en niet in veranderingen van vorm. Klassieken lezen, romantici lezen, het vereist geen andere instelling en vaardigheden van de lezer.

In eerste instantie betrad de romantische dichter vol enthousiasme het maatschappelijk toneel. Hij was bereid zijn innerlijke roerselen voor iedereen bloot te leggen en vooral: hij was bereid om een profetenrol te vervullen, een leider en leraar van het volk te zijn, legeraanvoerder, minister. Maar dan komt de omslag en verschijnen de romantici van de tweede golf. Pessimistisch wenden ze zich van van de samenleving, waarin zij met diepe walging het aantreden waarnemen van de triomferende bougeoisie. Je kunt ze op stang jagen, door met groen geverfd haar naar de schouwburg te gaan. Je kunt ze ontvluchten, letterlijk door weg te reizen, of figuurlijk door je te laten wegvoeren door alles wat een roes geeft, drugs, drank, de liefde. Zo deed Baudelaire het, die zijn hasj niet in een *narco-état* buiten Frankrijk hoefde te halen - Baudelaire, de prototypische vertegenwoordiger van deze tweede golf, de zogenaamde zwarte romantiek.

2. Baudelaire, Mallarmé en Verlaine

Baudelaire staat aan de basis van alle moderne poëzie. Waarom eigenlijk?

Op het punt van de vorm heeft Baudelaire niets vernieuwd. Zijn subversieve rol, die voor vernieuwing en grote kunst een noodzakelijk voorwaarde is, heeft hij gespeeld door met zijn poëzie de asociale kant te kiezen. Hij heeft in zijn gedichten het kwaad tot de adelstand verheven en alles - hoeren, drugs, drank - bezongen wat weldenkenden tot razernij brengt. Hij laat de man aan het woord die zijn vrouw heeft vermoord. Hij beschrijft de schoonheid van een rottend

paardenlijk. Hij minacht, *loin d'eux*, de misselijk makende massa, *la multitude vile.* Maar hij drukt zijn weerzin uit in keurige strofen met regelmatige rijmschema's, in welluidende verzen in heldere taal. Baudelaire heeft het moeilijke de poëzie niet binnengebracht.

In ‘Correspondances’ lanceert hij het principe van de synesthesie, de interferentie van zintuigelijke waarnemingen, en past het toe in de poëtische taal. ‘Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,’ schrijft hij. En hij geeft als voorbeeld:

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

(Er zijn geuren zo fris als kinderhuidjes, zacht als hobo's, groen als weideland.)

Edouard Manet: portret van Stéphane Mallarmé (1876)

Poëtisch-didactische illustratie van een psychologisch verschijnsel waarmee de mens te maken krijgt in de wereld met zijn wouden van symbolen (*forêts de symboles*). Een verschijnsel dat de mogelijkheid opent om in taal te worden geëxploiteerd.

Daarmee is het woord gesproken dat aangeeft waarom Baudelaire aan het begin van de moderne poëzie staat: hij opent mogelijkheden. En die mogelijkheden zijn ook aangegrepen, omdat de poëtische conjunctuur in het midden van de vorige eeuw zo buitengewoon gunstig was. Rimbaud, Mallarmé en Verlaine hebben ieder op eigen wijze, met hun eigen specifieke talent, de weg uitgezet naar het symbolisme en naar alles wat er op poëtisch gebied daarna is gevolgd.

Van hen lijkt Rimbaud de meest radicale. Hij zet het synesthesie-principe om in semantische exuberantie. Bij Baudelaire kunnen geuren groen zijn; bij Rimbaud (in ‘Le bateau ivre’) geldt dat voor de nacht:

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies.

Rimbaud geeft zelfs klinkers kleur in het gedicht ‘Voyelles’:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.

Het gaat niet alleen om kleuren, het gaat om de overgangen bij woorden. Rimbaud ze breekt de regels, bedoeld om die overgangen binnen het gareel van het logische, het begrijpelijke, te houden (bij substantieven van categorie X geen adjectieven van categorie Y - zogenaamde selectierestrictieregels) vrijelijk open. Dit semantisch openbreken is een poëtische verrijking, vergelijkbaar met de overstap in de algebra van de concrete naar de imaginaire getallen: er komt een oneindig aantal nieuw mogelijkheden bij.

Mallarmé doet hetzelfde, maar hij volbrengt zijn poëtische revolutie op een geheel ander front. Hij werkt vooral in de tuinen van de syntaxis. Zeker, hij geeft ook glans aan de woorden en voorziet ze van nieuwe connotaties, door ze in onverwachte relaties met elkaar te brengen. Maar de experimenten met de syntaxis zijn hem liever.

Nu kan syntaxis niet worden gescheiden van semantiek. Anders gezegd: waar aan het taalbouwsel wordt geknutseld, blijven de consequenties op het vlak van de betekenis niet uit. En zo wil Mallarmé het ook. *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu* (Aan de woorden van de stam een zuiverder betekenis geven) - daar gaat het om. En dat kan alleen worden bereikt door *une révolution du langage poétique*, zoals Kristeva het naar aanleiding van Mallarmé heeft uitgedrukt. Het is waar: Mallarmé heeft de grote vernieuwing gebracht die in de gehele moderne poëzie heeft doorgewerkt.

Wat is de plaats van Verlaine, naast deze radicale vernieuwers? Eigenlijk een bescheidene, omdat hij aanzienlijk minder radicaal is. Verlaine heeft nadruk gelegd op de sonoriteit in de poëzie, metaforisch aangeduid als ‘muziek’. *De la musique avant toute chose.* En hij voegde ook een recept bij: *et pour cela préfère l'impair*, waarmee hij doelde op het gebruik van verzen met een oneven aantal lettergrepen. Het Franse ritme hangt af van lettergrepenaantallen, niet van lang-kort-afwisselingen, ook niet van tonische en melodische nadruk die de lettergrepen treft. Of het nu afhangt van even of oneven aantallen lettergrepen in een vers mag worden betwijfeld, maar zeker is wel dat Verlaine een meester was in het maken van verzen vol klankschoonheid, veelal gebaseerd op alliteraties en assonanties - verzen die behoren tot de mooiste in de wereldliteratuur en daarenboven uiterst begrijpelijk. Verlaine vervult onder de symbolisten dan ook de rol van bruggenbouwer tussen de poëtisch-revolutionaire avant-garde en het lezende publiek, dat de nieuwigheden alleen kan verteren wanneer ze mondjesmaat, ingebed in het overbekende, worden toegediend. Dat deze bezorger van het toegankelijke symbolisme bovendien ook een leven leidde dat van drank en lafheid aan elkaar hing is een pikante bijzonderheid.

3. Een poëtische revolutie

Was deze avant-garde revolutionair? Voor wat Rimbaud en Mallarmé betreft, zeker. Rimbauds levensloop lijkt voldoende om het zichtbaar te maken. Als zestienjarige

loopt hij alsmaar weg van zijn ouderlijk huis, in dat niksig provincieplaatsje in de Franse Ardennen, niet ver van de Belgische grens. In Parijs aangekomen zorgt hij voor onrust. Hij weet Verlaine los te weken uit de aanvechting een familieleven te starten. Ze gaan als paar naar het buitenland. Passie! In België vuurt Verlaine op Rimbaud met een pistool en brengt daarvoor twee jaar in een Belgische gevangenis door. Rimbaud ondertussen schrijft zijn gedichten. Maar op zijn twintigste wendt hij het literatuurbedrijf de rug toe. Voortaan schrijft hij zijn poëzie in het leven zelf. Als hij aan de grond zit, laat hij zich in de Oranje-Nassau Kazerne van Harderwijk inlijven in het Nederlandse koloniale vreemdelingenlegioen, int zijn premie van driehonderd gulden, deserteert op Midden-Java, in Salatiga, en weet clandestien per boot naar Europa terug te keren. Wapenhandel in Ethiopië, verwoeste gezondheid, amputatie van een been en een vroege dood in een ziekenhuis van Marseille; in zijn leven alleen al draaide Rimbaud zijn kleine revolutie af.

Over Mallarmé kan dat niet worden gezegd. Diens biografie biedt het beeld van een keurige heer, die zijn leven lang, met tegenzin, als leraar Engels zijn brood

heeft verdiend. Eerst in de provincie, later, gelukkig, in Parijs. In de rue de Rome organiseerde hij op dinsdagavonden bijeenkomsten, waarop ernstig werd gediscussieerd over literatuur en de problemen van literaire creativiteit. Incidenteel bezocht hij de uitspanningen aan de Seine waar de impressionistische schilders elkaar troffen en roeibootjes huurden waarin ze zelf aan de riemen trokken en een aantrekkelijk meisje het roer lieten vasthouden. Renoir heeft die roeiers en hun versier-rijpe dames vereeuwigd op zijn schilderij *Le déjeuner des canotiers.* Ik heb wel eens gespeurd of ik temidden van de vrolijke mannen met strohoedjes Mallarmé met zijn droevige snor niet kon ontdekken, zonder succes overigens. Vast staat dat Mallarmé zich ter plekke heeft vertoond, zonder dat er nu ook weer iets sensationeels over hem bekend is. Bekend is dat de impressionistische schilderes Berthe Morisot hem heeft gevraagd of hij niet eens wat minder moeilijk kon schrijven, en wel zó dat ook zijn dienstmeisje het kon begrijpen. Waarop Mallarmé antwoordde: 'Voor mijn dienstmeisje zou ik niet anders schrijven.'

Enig mogelijk antwoord voor een waar revolutionair, want wie minder geprivilegieerden, niet-ingewijden, serieus neemt en in hun waarde wenst te laten, kan niet anders dan op elitaire wijze met hen verkeren. Mallarmé dichtte zoals hij vond dat het moest. Zijn poëtische werkwijze leidde tot gedichten die tot de moeilijkst toegankelijke behoren uit de gehele wereldliteratuur. Maar die gedichten behoren ook tot de mooiste ooit geschreven. Daarbij komt dat zij ongetwijfeld een grote invloed hebben uitgeoefend, speciaal op het symbolisme na hem.

Die invloed van Mallarmé kon ook niet anders dan groter zijn dan die van Rimbaud, om de eenvoudige reden dat deze nomadische straathond zich hooghartig van de literatuur had afgewend, terwijl voor Mallarmé literatuur en het bijbehorend knetteren van de letteren het allerbelangrijkste in het leven was. Hij heeft tegenover wat hij als zijn levens taak zag, de hervorming van de poezie, zijn schouders nooit opgehaald, en heeft daarvoor erkenning gevonden. Niet bij het grote publiek uiteraard, maar wel bij de poëzieminnaars. Paul Bénichou heeft het in zijn *Selon Mallarmé* mooi geformuleerd: 'Auprès d'un public plus averti ses poèmes ont pu engendrer une perplexité sympathique, un désir de comprendre et d'apprécier.' Het kennerspubliek heeft hem wel onbegrijpelijk gevonden, maar onderkent de waarde en voelt zich uitgedaagd om een betekenis te ontdekken.

4. Specificiteit van Mallarmé

De beste manier om met poëzie om te gaan is die welke begint met het waarnemen van de eigen lezersreactie. Het kan voorkomen dat het verstand weifelt, terwijl het gevoel *ja* zegt en bereid is om de omgang met de tekst niet onmiddellijk te verbreken. De interpreteergewoontes van de lezer genereren de *perplexité*, maar de neiging om het erbij te laten zitten wordt onderdrukt door de *sympathie* die de nieuwsgierigheid ons ingeeft - een nieuwsgierigheid die voortkomt uit een geheime, onbenoembare, affiniteit die we met het gedicht kunnen voelen. Ik geloof dat in het Nederlandse taalgebied de poëzie van Lucebert het vermogen heeft om zulke reacties teweeg te brengen.

De *sympathie* kan de lezer de kracht geven om zijn *perplexité* onder ogen te zien en er de oorzaken van te benoemen en te anlyseren. Hoe komt het dat hij duister wordt gevonden en toch gewaardeerd? Ik denk dat de lezer in Mallarmé's hermetisme toch lichtpunten vindt die een uitdaging tot inerpretatie vormen. Teksten van Mallarmé doen zich voor als een oproep om alle domheid en gemakzucht terzijde te leggen: *dit is geen onzin*, *dit verdient interpretatieve inspanning*. Zo'n lezersreactie vloeit uit een specificiteit van Mallarmé's poëtische taal: hij *breekt de syntaxis niet*, hij breekt alleen met de platgetreden paden in de grammatica. Hij blijft dus binnen de regels van de syntaxis, binnen de grenzen van de logica, zodat, in de grond van de zaak, het zoeken naar semantische samenhang bij Mallarmé in zekere zin nog wordt vergemakkelijkt ten opzichte van moderne dichters die hun banden met de orthodoxe syntaxis volledig slaken. Mallarmé begeeft zich naar de grensgebieden van het linguistisch mogelijke, maar overschreidt de grenzen niet. Hij heeft, zoals meester-vertaler Paul Claes het heeft uitgedrukt, ‘de elasticiteit van de taal’ zichtbaar gemaakt.

Een mooi voorbeeld daarvan levert het sonnet waarvan de eerste strofe luidt:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui![1.]

De lezer valt van de ene verbazing in de andere. Eerst lijken we met een mannelijke maagd te maken te krijgen (het blijkt niet zo te zijn). Dan wordt *aujourd'hui*, dat we als bijwoord kennen, een substantief. Van *nous* verwachten we dat het lijdend voorwerp is, maar het is zo'n zeldzame *datif éthique*, van het type 'Het is *me* wat'. En dan die fascinerende paradox tot slot, die unieke, prachtige, metafoor: *des vols qui n'ont pas fui.* Wie kent het niet uit eigen leven: veel dat een vlucht had kunnen nemen - het is er nooit van gekomen. *Vierge* blijkt hier als bijvoegelijk naamwoord te zijn gebruikt. Zeldzaam, maar het kan. Het staat vóór het substantief. Ongebruikelijk maar het mag. Drie keer het lidwoord *le* - het behoort tot de mogelijkheden. *Aujourd'hui* als substantief, het mag. *Nous* als *datif éthique*, verrassend, maar correct. *Des vols qui n'ont pas fui*, een '*métaphore d'invention*', nooit eerder vertoond, paradoxaal: geen bezwaar.

Bénichou heeft ook een opsomming gegeven van de manier waarop Mallarmé zijn betekenissen verbergt. Hij noemt het gebruik van vreemde beelden en metaforen, een ongebruikelijke hoewel in principe onberispelijke zinsbouw, ondoorzichtige overgangen, een lichte ontwrichting van wat grammaticaal gangbaar is, elliptische constructies of toespelingen die soms aan een heel volks taalregister zijn ontleend. Er is meer. Voor een met de Franse taal vetrouwde Nederlandse lezer heeft het taalgebruik van Mallarmé iets archaïserends, iets precieuzigs. (Ik denk dat het voor Fransen zelf ook geldt.) Precieus vind ik, bijvoorbeeld, het vóór het substantief plaatsen van het adjectief. (Voorbeeld: *transparent glacier* in plaats van eenvoudigweg *glacier transparent.*) Maar dat is een tijdgebonden randverschijnsel. De genoemde kenmerken van Mallarmé's poëtische techniek zijn dat niet; zij maken de kern uit van het element van vernieuwing dat Mallarmé in de Europese dichtkunt heeft binnengebracht.

5. Waar het over gaat

Precieuzige poëzie. Waar komt dat gevoel vandaan? (Ik heb u gezegd, lezer, dat het goed is in 't eigen hart te kijken, wanneer men over poëzie iets aan de weet wil komen.) Het gevoel kan ontstaan door contrastwerking, want ik ben van de ruige stam uit het noorden, waar achterdocht bestaat tegenover verfijnde manieren. Elsschot wantrouwde een aanstaande schoonzoon wegens diens gewoonte om kushandjes te geven (nou ja, hij klakte ook nog met zijn hakken en was Pool). Ik wil, wat mezelf betreft, aannemen dat de indruk van preciositeit te maken heeft met een andere indruk: dat Mallarmé's gedichten vaak lijken te gaan over praktisch niets.

Het geldt voor het sonnet 'Le vierge, le vivace...'. Het begint in de eerste strofe tamelijk raadselachtig. Zal het ijs gebroken worden van een bevroren meer, waaronder zich een doorzichtige gletsjer bevindt? Het doet mysterieus aan en desondanks is het onderwerp nauwelijks in staat om belangstelling te wekken. In de tweede strofe blijkt dat het gedicht over een zwaan gaat.

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Er beginnen al stukjes legpuzzel in elkaar te passen. Deze zwaan is kennelijk in dat meer vastgevroren. Hij herinnert zich dat hij heeft nagelaten om de streek te bezingen waarheen je gaan moet wanneer de winter komt. Dat ‘niet bezingen’ heeft als consequentie gehad dat de zwaan zich niet tijdig op de wieken heeft begeven. Het lijkt wel of Mallarmé zijn betekenissen ‘aanstipt’, zo ongeveer als de impressionistische schilders van de tweede golf, de pointillisten, deden met hun kleuren. Zo ontstaan suggesties voor semantische contouren in de eerste strofe: die *vols qui n'ont pas fui* zijn de pogingen van de zwaan om op de wieken te komen en dat zijn er wellicht zoveel geweest dat ze samen, metaforisch gesproken, een gletscher vormen. Bij het woord *ennui* moet, denk ik, bedacht worden dat het meer betekenen kan dan ‘verveling’. Het woord heeft lang een soort nobele betekenis ge-

had: zoiets als eenzame treurigheid. Ook *magnifique* is dubbelzinnig. We denken aan ‘prachtig’, maar het kan ook ‘grootmoedig’ zijn.

Het drama van de in het ijs gevangen zwaan krijgen we nog helderder voor ogen in de eerste terzine:

> Tout son col secouera cette blanche agonie
> Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
> Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Het kernbegrip in deze strofe is *infligée*: die witte ellende wordt de vogel van buitenaf opgelegd. Daar staat tegenover dat de afschuw van de vogel voor de bodem *niet* van buitenaf komt; die afschuw komt immers uit hemzelf voort. Daar zit iets van trots in, een trots die anticipeert op de laatste terzine.

> Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
> Il s'immobilise au songe froid de mépris
> Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

De trots van de zwaan schuilt in zijn vermogen om minachting te voelen voor wat hem overweldigt.

Cygne, met hoofdletter, is het laatste woord, dankzij een syntactische kunstgreep: in de bijvoeglijke bijzin mag het onderwerp achter het predicaat worden geplaatst. Die hoofdletter helpt de lezer die misschien de metafoor nog niet had herkend. Het verhaal van de vastgevroren zwaan moet allegorisch worden opgevat. De lezer is nu los geraakt van de niet-figuurlijke betekenis, die, hoewel geheimzinnig, toch nogal futiel aandeed. Die Zwaan kan moeilijk anders zijn dan de Dichter, worstelend met wat hem in zijn creativiteit belemmert. Daar gaat het over. Het gedicht is een gedicht over dichten.

6. De symbolistische revolutie

Misschien is een in het ijs vastgevroren zwaan een weinig boeiend onderwerp. En een dichter die het moeilijk heeft met zijn scheppende arbeid, dat is wellicht ook geen onderwerp waar een hedendaagse lezer naar opspringt. Nog sterker: een allegorisch gedicht, waarbij je elke keer als er Zwaan staat Dichter moet lezen, dat is wel het laatste wat de moderne lezer spannend vindt. Dat aspect maakt het gedicht niet sterker, maar zwakker. Er zit zelfs een risico in, namelijk dat dit simpele symbolisme voor een kenmerk van het literaire symbolisme wordt versleten. Een symbolisme dat over de limieten van de zin heen gaat (in elke zin waar Zwaan staat, moet worden gesubstitueerd: Dichter) maakt de tekst *symbolisch*, maar niet *symbolistisch.* De invloed van Baudelaire is hier voelbaar. Die heeft immers in een van zijn meest bekende, maar ook meest afgezaagde gedichten de dichter expliciet vergeleken met een door het grauw gepeste albatros, wiens ‘ailes de géant l'empêchent de marcher’. Je zult maar begiftigd zijn met zulke reuzevleugels die je het lopen beletten - Prévert heeft zich daarover later nog vrolijk gemaakt in een gedicht waarin hij met alle gewichtigdoeners op aarde de vloer aanveegt.

Dat ‘Le vierge, le vivace...’ een symbolisch gedicht is, maakt het niet interessant. Wat het interessant maakt, is dat het een typisch *symbolistisch* gedicht is. Dat heeft te maken met een symbolisme dat binnen de grenzen van de zin blijft, dat per zin wisselt. Symbolisme in deze zin moet worden opgevat als concentratie op *interpretatie-plezier*.

Interpretatie-plezier doet zich voor waar men begrijpt en aanvaardt dat men met een taalteken te maken heeft, dat geïnterpreteerd moet worden, terwijl die interpretatie niet hapklaar voor de hand ligt, maar een uitdaging, een uitnodiging, een verlokking is. Niet alleen taaltekens trouwens, want in zijn ‘Un coup de dés jamais n'abolira le hasard’ laat Mallarmé ook allerlei paralinguistische tekens werkzaam zijn: grootte van de letters, hun uitstrooiing over de bladzijde, enfin, al dat wat we ondertussen kennen sinds Van Ostaijen en de concrete poëzie. Mallarmé is een Groot Voorloper, in vele opzichten.

Het interpretatie-plezier wordt door Mallarmé afhankelijk gemaakt van interpretatie-inspanning. En soms wordt die interpretatie-inspanning praktisch volledig beloond.

De eerste regel van ‘Le tombeau d'Edgar Poe’ luidt:

> Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change.

Wanneer men in die regel de inversie herkent (inversie komt bij Mallarmé veel voor) en ook de personificatie van ‘de eeuwigheid’, dan rolt er een interpre-

tatie uit: de eeuwigheid verandert hem eindelijk in Zichzelf. Na zijn dood zal men weten wie hij is.

Maar dikwijls zit er een kier in de interpretatie en ruimte voor onzekerheid - een uitdaging voor verdere reflectie en mijmering. Wat doet dat *inutile* in de laatste regel van 'Le vierge, le vivace...'? Zolang we bij de Zwaan blijven, heeft het weinig te betekenen. Gaan we naar de metafoor, de Dichter, dan komen we bij de gedachte dat des dichters inspanningen, vanuit een oogpunt van maatschappeljke bedrijvigheid onnuttig zijn. Maar zou het kunnen zijn dat dit *inutile* duidt op een, indirect toegegeven, twijfel aan het 'loin d'eux' van Baudelaire? Dat interpretaties *open* blijven, daarvan zijn heden ten dage lezers van literatuur overtuigd. Mallarmé was de eerste die die nieuwe lezersattitude bevocht.

7. Mallarmé's heroïek

Want dat is de heroïek van Mallarmé: dat hij de poëzielezer geëmancipeerd heeft. *Nolens volens*, uiteraard, want deze poëtische revolutionair, vermomd als eeuwige leraar, heeft natuurlijk te maken gehad met het onbegrip, de uitslieperij, de onverschiligheid, waarmee iedereen te maken krijgt die mensen iets voorhoudt wat hun begrip te boven gaat.

Om te beginnen heeft hij de onwilligen en domoren buitengesloten van zijn poëzie. Wie niet wil die niet zal. Graag of niet. Voor zijn dienstmeisje zou hij niet anders, niet minder hermetisch, hebben geschreven. Hij schreef, net als Stendhal, voor de *happy few.* Wie daartoe behoren wil, moet zich inspannen, omdat de vreugde in de inspanning zit.

Er is gezegd dat een gedicht een mooi raadsel moet zijn. De schoonheid was een zorg voor velen vóór hem, eeuwenlang, maar Mallarmé heeft er het raadselkarakter aan toe gevoegd.

Interpreteren vindt in twee richtingen plaats. Er is het interpreteren in voorwaartse richting: dat is de *deductieve* manier - men komt tot een conclusie op basis van een bekende regel. Er wordt ook in achterwaartse richting geïnterpreteerd, waarbij vanuit een conclusie (altijd voorlopig) naar een voorafgaande, hypothetische, regel wordt gezocht; dat is de *abductieve* interpreteerwijze.

Kort en krachtig gezegd is het zo dat de poëzie van vóór Mallarmé in voorwaartse richting, deductief, kon worden gelezen en begrepen. Bij Mallarmé kan het zo niet meer. Wie Mallarmé's poëzie wil begrijpen is gedwongen om af en toe terug te gaan in de tekst, om verbanden te leggen, conclusies bij te stellen, om in te zien dat een andere, onverwachte, regel van toepassing is. Mallarmé heeft de rustige poëzielezer het lineair voorwaartsgaan in de tekst afgeleerd.

Waarom? Omdat hij een semioticus *avant la lettre* was. Zijn semiotisch credo heeft hij uitgesproken in een beroemde regel:

> Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix = relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets.

Als hij zegt ‘een bloem!’, wat verschijnt er dan? Niet de contouren van welke bloem dan ook, niet de gekende bloembladeren, maar iets dat vervoerend is, een idee. Iets wat Umberto Eco ‘de *naam* van de roos’ heeft genoemd. Als alle rozen verdwenen zullen zijn, zal de naam van de roos overleven. Die ‘naam’, dat is het woord, het *teken* waardoor wij met elkaar over de werkelijkheid communiceren kunnen.

Poëzie is communicatie. Zo heeft Mallarmé poëzie ook opgevat. Als het om het overbrengen van gevoelens gaat, dan kan de communicatie niet anders plaats vinden dan *musicalement* - als muziek. Dat is de verklaring voor de muziek in Mallarmé's poëzie, in alle poëzie. Het raadsel in poëzie prikkelt de ratio; de schoonheid erin genereert de wezenlijke vervoering: een ‘ja’ van ons hart.

Het kan geen kwaad om zich dat te realiseren als het over symbolisme gaat. Het symbolisme heeft meer gedaan dan de romantiek: het heeft het taalteken aan de macht gebracht, en meer nog dan de romantiek het modernisme gegenereerd. Maar de grote symbolisten, zoals Mallarmé, hebben het gedaan zonder het absoluut eigene van de poëzie te verloochenen.

Eindnoten:

1. Zie: *Stéphane Mallarmé, De middag van een faun en andere gedichten, vertaald en toegelicht door Paul Claes*, Amsterdam, Atheneum-Polak & Van Gennep, 1992 (tweede, vermeerderde druk van wat oorspronkelijk *Gedichten* heette). Claes verdient voor zijn werk ieders bewondering. Het sonnet ‘Le vierge, le vivace...’ heeft hij aldus vertaald:

> Zo maagdelijk, zo fel en zo volmaakt vandaag
> Zal hij ons stukrijten met dronken vleugelslagen
> Dit hard vergeten meer dat onder ijzelingen
> De klare gletsjer ongevlogen vluchten plaagt!
>
> Een zwaan van vroeger tijd herinnert zich nog vaag
> Hoe luisterrijk hij zich bevrijdt terneergeslagen
> Omdat hij van geen leefdomeinen wou gewagen
> Als bar de weerzin van de winter is gedaagd.
>
> Heel zijn hals zal die blanke doodsangst van zich slaan
> Hem door de ruimte die hij loochent aangedaan,
> Maar niet de gruwel om 't gepluimte, van de aarde.
>
> Zijn pure schittering dwingt hier de schim te staan
> Die door de kille droom van minachting verstarde
> Waarin zich hult de vruchteloos verbannen Zwaan.

De verwijzingen naar Paul Bénichou zijn naar diens boek *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.
Voor een wat uitgebreidere toelichting betreffende de deductieve en abductieve interpretatiewijzen zie: J.C.A. van der Lubbe & A.J.A. van Zoest, ‘Subtypes of inference and their relevance for artificial intelligence’; A.J.A. van Zoest & J.C.A. van der Lubbe, ‘Inference switching in interpretation of poetry’, beide te verschijnen in *Proceedings of the Fifth Congress of the International Association for Semiotic Studies (june 12-18, 1994).*

Tineke Kingma-Eijgendaal

De muziek in de poezie van Baudelaire en Verlaine

Eén van de vele verdiensten van Baudelaire als kunstcriticus is geweest dat hij, tégen de contemporaine kritiek in, het talent van Richard Wagner heeft verdedigd. Hij durfde zelfs zijn landgenoten te bekritiseren door te stellen dat de Fransen - zoals immer - zich haastten om hun mening te geven over iets wat zij niet kenden, over muziek die zij nog niet eens beluisterd hadden: 'jamais sujet inconnu ne fut tant discuté', zegt Baudelaire in zijn beroemd geworden artikel over 'Richard Wagner et Tannhaüser' dat op 1 april 1861 verscheen in de Revue Européenne.

Toch is het zeer de vraag of Baudelaire's 'ontdekking van Wagner' (die volgens de kritiek al dateert van 1849) te danken is aan zijn muzikale kennis en inzicht. Zelf zegt hij in een brief aan Wagner (van 17 februari 1860), dat zijn muzikale ontwikkeling zich beperkt tot het luisteren ('avec grand plaisir, il est vrai') naar stukken van Weber en Beethoven en hij noemt zichzelf in deze brief 'quelqu'un qui [...] *ne sait pas la musique*'.[1.] Hij wil Wagner echter eren en danken als iemand die hem het grootste muzikale genot van zijn leven heeft gegeven. Het zijn bepaalde eigenschappen van diens muziek die verantwoordelijk zijn voor dit grote genoegen; eigenschappen die Baudelaire zeer belangrijk vindt, namelijk het vermogen van deze muziek om de luisteraar mee te voeren en binnen te leiden in 'un monde infini', een oneindige wereld, die ons de grenzen van het alledaagse leven, de beperkingen van het menselijk tekort doet vergeten. 'Grandeur', 'élévation', 'béatitude spirituelle' zijn kenmerken die hij begroet in deze muziek, die hij *herkent* 'als ware het muziek van hemzelf' (*C.E.* 690). Wagners muziek brengt Baudelaire letterlijk in andere, hogere sferen, en dat is iets wat Baudelaire vraagt van iedere kunstvorm: mystieke vervoering, extase, een soort esthetische religiositeit, die hij tegelijkertijd vergelijkt met de drogerende werking van opium (*C.E.* 698). Dat daar een gevaarlijk kantje aan zit, hoeft geen betoog. De verering van Wagner is in later jaren verdacht geworden. Opvallend is dan ook dat al in de negentiende eeuw een schrijver als Mallarmé de emotionele, meeslepende werking van muziek wantrouwt. Ogenschijnlijk vol lof, en zelfs als literator ambitieus rivaliserend met de musicus, heeft Mallarmé kritiek op de, in zijn ogen, duistere invloed van de muziek. Hij verwerpt de kunst als middel tot extase: volgens hem is kunst een heilig doel op zich. Bij Mallarmé vinden we dus geen esthetische religiositeit, maar religieuze esthetiek.[2.] Voor Baudelaire daarentegen is de kunst de meest verheven remedie tegen de melancholie, de *spleen* van *la condition humaine.* Of het nu om schilderkunst, muziek of poëzie gaat, de verschillende kunstvormen hebben één gemeenschappelijke ambitie: troostende schoonheid als suggestie van het oneindige, transcendentie als antidotum.

Een avontuur in een frisse ochtendbries

Die metafysieke ambitie heeft Verlaine in veel mindere mate. In tegenstelling tot Baudelaire heeft Verlaine zich ook niet opgeworpen als muziekcriticus, hoewel zijn kennis van de muziek breder was. Hoewel hij - als alle symbolisten - Wagner kende, is hij nauwelijks met Wagner en het Wagnerisme in verband te brengen. Toch wordt juist Verlaine als de meest muzikale dichter onder de symbolisten beschouwd, omdat

hij - als geen ander - er in geslaagd is ritme en klank (pure muzikaliteit) expressief te maken en bij te laten dragen tot het creëren van stemmingsbeelden en gemoedstoestanden. In die zin heeft hij de essentie van de muziek begrepen, namelijk als een bij uitstek suggestieve kunst. De programmatische waarde van zijn beroemde *Art Poétique* werd door Verlaine weliswaar gemitigeerd, maar hij heeft deze wel in zijn eigen dichtkunst in praktijk gebracht. Iedereen kent de beroemde eerste strofe: 'De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose'.[3.] In dit gedicht - het moet gezegd - wordt het ideaal geschetst van een bepaald soort muzikale

dichtkunst. Die dichtkunst moet lichtvoetig zijn en daarom moet een versregel een oneven (‘impair’) aantal lettergrepen bevatten, waardoor het ritme niet in evenwicht wordt afgesloten (zoals bij een mars), maar ‘blijft hangen’ (zoals bij een wals). Poëzie, zo zegt Verlaine, moet niet fel contrasteren, maar subtiel nuanceren. Poëzie moet via indirecte beelden een stemming creëren, die dromerig in nevelen gehuld blijft. Geen opzichtige rijmen of spitsvondigheden, dat is de knoflook van een vulgaire kookkunst. Het slot van deze *Art Poétique* (*O.P.C.* 326-327), iets minder bekend dan de eerste strofe, maar nog wel zo mooi, zegt ons dat poëzie muziek is als het vers ongrijpbaar blijft, een vluchtige indruk die een zoekende ziel achterlaat; poëzie is muziek als het vers een avontuur is in het frisse ochtendbriesje waardoor munt en tijm in bloei gaan geuren, terwijl al het andere slechts ‘literatuur’ dat wil zeggen: valse rhetoriek is.

Deze parafrase van de laatste twee strofen laat zien dat de *Art Poétique* van Verlaine niet altijd echt duidelijke definities geeft. Het gedicht - zoals Verlaine zelf ook gezegd heeft - is niet bedoeld voor theorievorming, maar is vóór alles suggestieve poëzie. Wel blijft het opvallend dat tot tweemaal toe de muziek model staat voor de poëzie, waarbij het voorschrift ‘muziek vóór alles’ wel wat specifieker gemaakt moet worden, - er zijn tenslotte onnoemelijk veel soorten muziek. Gezien de inhoud van het gedicht - gewenste lichtvoetigheid, vluchtigheid, subtiliteit en voorzichtige suggestieve nuanceringen - denkt men niet direct aan de muziek van Bach, Beethoven of Wagner, maar veeleer aan impressionistische componisten als Fauré, Ravel en Debussy die - inderdaad - verzen van Verlaine op muziek gezet hebben.

Ook Baudelaire's dichtkunst kan echter ‘muzikaal’ genoemd worden, maar bij hem overheersen de alexandrijnen en de deca-syllaben en mede daardoor wordt een heel ander ritme gecreëerd: groots, plechtstatig. Zo Baudelaire zichzelf dan ook herkende in de muziek van Wagner, zo kunnen wij in de poëzie van Baudelaire Wagner herkennen. In een artikel gewijd aan ‘Verlaine, La Musique et les Musiciens’ laat Fortassier daarentegen zien dat de dichtkunst van Verlaine allesbehalve Wagneriaans is; diens impressionistische toetsen en klanken laten zich discreet horen, sterven weg, worden gedempt of vermengen zich met geluiden in de natuur.[4.]

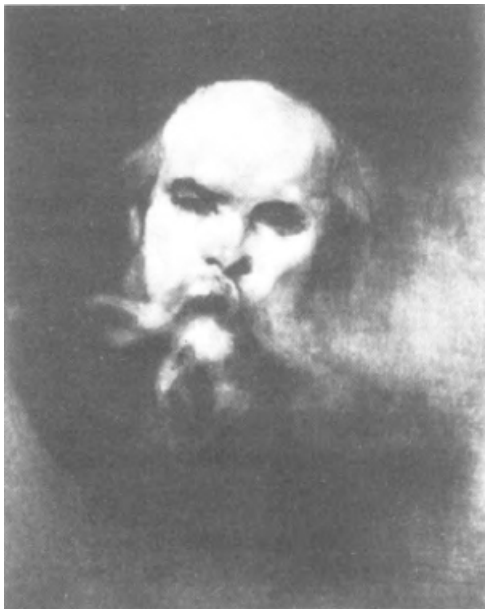
Aan de hand van enkele concrete voorbeelden zou ik willen toelichten dat het niet verwonderlijk is dat Baudelaire Wagner begroette als een *âme soeur*, een verwante ziel, en dat de affiniteit die Debussy met Verlaine voelde ook te verklaren is. *De muziek in de poëzie* van Baudelaire en Verlaine is zowel qua vorm als qua inhoud zeer verschillend van aard. Het gaat dan ook om twee zeer verschillende temperamenten: Baudelaire is de grootse symfonie en Verlaine het preluderende lied.

Abstractie-ideaal

Het lied vinden we in vele verschijningsvormen bij Verlaine, al in de titels van bundels en gedichten: ‘La Bonne Chanson’, de sectie ‘Ariettes Oubliées’ in *Romances sans paroles*, ‘Sérénade’, ‘Nocturne Parisien’, ‘Ballade’, ‘Chanson d'automne’, ‘Madrigal’. Maar ook de tekst zelf maakt veelvuldig gewag van allerlei instrumenten (piano, hoorn, fluit, viool, mandoline, gitaar en luit) en muziekvormen (volksliedjes, liturgische gezangen, carillons, militaire en draaiorgelmuziek). Wie kent niet het

beroemde ‘Ecoutez la chanson bien douce / qui ne pleure que pour vous plaire’, het gezang ‘sur le mode mineur’ in ‘Clair de Lune’ van muzikanten die in hun luit- en dansspel niet echt overtuigd zijn van de mogelijkheid van geluk in het leven en in de liefde. Het getokkel van de *Mandoline* wordt door Verlaine gebabbel genoemd (‘la mandoline jase’) en het wegsterven van het geluid van de hoorn tegen de bossen is droevig als dat van een soort *Last Post* (‘Le son du cor s'afflige vers les bois/ d'une douleur on veut croire orpheline’) en het gedicht ‘En sourdine’ geeft een gedempte, verstilde stemming weer tussen twee gelieven, een stilte die slechts door het zingen van de nachtegaal ‘verscheurd’ wordt. Het is een veelzijdig scala aan muziektermen, die in de eerste plaats duidelijk maakt dat muziekklanken bij Verlaine stemmingsbeelden zijn, maar ook dat ze trefzeker gehanteerd worden en in ieder geval enige bekendheid met muziek veronderstellen. Fortassier vermeldt (in bovengenoemd artikel) dat Verlaine coupletten van Offenbach gezongen zou hebben in de salon van Nina de Villard die, als bewonderaarster

van Schubert en Chopin, zelf regelmatig concerten gaf, waar ‘le tout Paris artistique’ bij aanwezig was. De muzikale vorming van Verlaine moge oppervlakkig zijn, de met name en toch met enige kennis van zaken genoemde muziek speelt in zijn poëzie een belangrijke rol. Toch is het niet de loutere aanwezigheid van muziektermen die Verlaine's poëzie zo muzikaal maakt; wel het feit dat zowel genoemde muziekklanken, als de in zijn poëzie gerealiseerde woordklanken en ritmes samenwerken om de impressie van een gemoedstoestand te suggereren. Voor Verlaine is muziek belangrijk, juist omdat ze suggestief is.



Paul Verlaine

Dat is trouwens een kenmerk dat door de symbolisten in het algemeen in vele toonaarden bezongen is. Aangezien, volgens hen, poëzie vóór alles suggestief moet zijn, wantrouwden zij een gecodeerde betekenisoverdracht. Zij rivaliseerden dan ook met de muziek, omdat deze kunst het - in hun ogen - grote voordeel had van materiaal dat niet met een vaste betekenis geladen is en toch ‘betekenis’ weet te suggereren. Baudelaire noemt in zijn *Paradis Artificiels* de verwantschap tussen poëzie en muziek, die volgens hem allebei eerder gevoelens dan ideeën uitdrukken; áls er al sprake is van ideeën dan worden die uitsluitend gesuggereerd. (*O.C.* 467) En verschillende passages in zijn artikel ‘Richard Wagner et Tannhaüser’ benadrukken dat klank en kleur ook ‘ideeën’ kunnen geven en dat kleuren een melodie kunnen suggereren. De bekende synesthetische vermenging en spirituele correspondenties bij Baudelaire voert naar het Wagneriaanse ideaal van de samenwerking der kunsten. De ware kunst richt zich tot de geest, de zintuigen en het gevoel, en een samenwerking of samenvallen van literatuur (geest), schilderkunst (zintuigen) en muziek (gevoel) in bijvoorbeeld de opera, zou dan ook de meest volledige kunstvorm zijn, appellerend aan zowel geest als lichaam en ziel in de mens.[5.]

Mallarmé gaat weer een andere kant op. Hij wil de woorden bevrij den van hun conventioneel vastgelegde betekenis (‘Donner un sens plus pur aux mots de la tribu’ zegt een versregel in zijn sonnet ‘Le tombeau d'Edgar Poe’) door ze als eenheden te ‘vernietigen’, op te laten gaan in een relatiepatroon. Hij ziet als ideaal (een ideaal dat de muziek per definitie realiseert) een puur ritme van relaties.[6.] Bij Mallarmé

bepaalt de syntaxis (het relatiespel tussen de taalelementen) veelal de aard en de betekenis van de afzonderlijke woorden.

In dit pure abstractie-ideaal verschilt Mallarmé van Verlaine, die weliswaar hetzelfde wantrouwen koestert ten aanzien van een conventionele betekenisoverdracht en die dan ook *Romances sans Paroles* heeft willen schrijven, maar wiens streven wij moeten interpreteren als een streven wég van het conceptuele/abstracte/intellectuele naar het emotionele/ zintuiglijke in de taal. De syntaxis is in Verlaine's poëzie zeker niet het belangrijkste element, noch is dat ook de woordbetekenis; in deze poëzie gaat het om connotaties, gevoelswaarde van woorden en suggestieve klanken en ritmes. Op dié manier kan de poëzie ‘muzikaal’ zijn.

Een onrustig ritme voor een onrustige ziel

Een prachtig voorbeeld in Verlaine's poëzie van de samenwerking tussen een gesuggereerde betekenis en een suggestieve vorm is het gedicht ‘Je ne sais pourquoi’ in de bundel *Sagesse*, waarin de onrustige vlucht van een meeuw boven zee de geestelijke onrust van het dichterlijk Ik symboliseert in afwisselend korte en lange versregels met altijd een oneven aantal

lettergrepen: 5-5-13 in de eerste, derde en vijfde strofe en 9 lettergrepen in de tweede en vierde strofe.

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une aile d'effroi
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi?

Mouette à l'essor mélancolique
Elle suit la vague, ma pensée,
A tous les vents du ciel balancée,
Et biaisant quand la marée oblique,
Mouette à l'essor mélancolique.

In de eerste strofe wordt op indirecte/metaforische wijze het rondfladderen van de bittere gedachten van het dichterlijk ik aangegeven, nog onderstreept door het moeilijke binnenrijm (‘folle-vole’) en het zeer onrustige ritme van de 3e (2+3+2+2+4) en van de 6e versregel (3+2+4+2+2). In de tweede strofe wordt de identificatie: meeuw - golven - gedachten op een andere wijze bereikt, aangezien de bijstelling ‘ma pensée’ zowel kan worden betrokken op de meeuw (‘elle’) als op de golven, en zowel op het voorafgaande kan slaan als op het volgende.

In de hieronderstaande derde strofe lijkt het of de dichter/meeuw het geluk in de onmetelijke ruimte boven de zee een ogenblik gevonden heeft, maar de angst en onzekerheid van de dichter komen terug in de vierde strofe, klinken door in de i-klankherhalingen (p*ui*s-s*i*-tr*i*stement-cr*ie*) van de schreeuw van de meeuw en in de enjambementen (Et plonge / Revole) van haar duikvlucht naar de golven, waaruit ze met moeite weer losvliegt met een ‘krijsende kreet’ die aan het einde van de versregel blijft hangen in de leegte:

Ivre de soleil
Et de liberté,
Un instinct la guide à travers cette immensité.
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.
Parfois si tristement elle crie
Qu'elle alarme au lointain le pilote,
Puis au gré du vent se livre et flotte
Et plonge, et l'aile toute meurtrie
Revole, et puis si tristement crie!

De afwisseling van korte en lange verzen, het oneven aantal lettergrepen, het verschil in ritme tussen de oneven en even strofen, de cyclische structuur (de 5e strofe herhaalt de 1e strofe en herhaalt daarmee de vraag van het begin, waar geen antwoord op gegeven is), dit alles onderstreept de onrust van het dichterlijk Ik, een speelbal van wind en golven.

Melancholisch herfstliedje

In meerdere gedichten voelt Verlaine zich onzeker, angstig, stuurloos voortgedreven door de onrust van zijn ziel. Ook in het zeer bekende gedicht ‘Chanson d'automne’ uit de *Poèmes Saturniens* voert een ‘slechte wind’ hem mee als een dood blad.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deça, delà
Pareil à la
Feuille morte.

De drie coupletten bestaan uit zes versregels; steeds worden twee versregels van 4 lettergrepen gevolgd door één versregel van 3 lettergrepen (de stomme *e*

wordt in het Frans voor een medeklinker wél, maar aan het eind van een versregel niét geteld). Het zijn erg korte verzen, die resoneren in de niet ver van elkaar verwijderde rijmen, waarbij de vertraging van 4 naar 3 lettergrepen aan het derde en zesde vers een extra sterke nadruk geeft. In de eerste twee versregels overheersen nasale klanken en wordt de herfst ('l'automne') door een zeer rijk rijm (*oton*) verbonden met 'monotone' dat expressief door een bijna onomatopoëtisch binnenrijm geheel alleen de versregel vult. De metafoor van 'de lange snikken van de herstviolen' is te verklaren door gemeenschappelijke associaties met betrekking tot de viool en de herfst: lange snerpende uithalen (vioolstreken / wind), de bruine kleur van het hout, het vocht (verdriet) in de atmosfeer. Het liedje van de herfst is een droevig vioolgeluid in een jaargetijde van verval.

Het uur van vertrek heeft geslagen in het tweede couplet, maar vertrek waarheen? De dichter denkt - nostalgisch - terug aan het verleden, maar wordt in het derde couplet toch meegevoerd door een 'slechte wind' die hem als het ware 'opslokt': 'vent mauvais' lijkt bijna een anagram van 'je m'en vais'. Als een dood blad afgerukt van de boom (een zeer gewaagd enjambement scheidt het substantief 'feuille morte' van het lidwoord dat een naamwoord juist zijn 'zelfstandigheid' kan geven) wordt de dichter willoos meegevoerd.

Ook in dit gedicht is de vorm zeer suggestief: korte resonanties, een lichtvloeiend ritme in regelmatige herhaling (4-4-3); klankeffecten kunnen in de interpretatie gekoppeld worden aan een gesuggereerde stemming: melancholie, verdriet en onzekerheid worden gewiegd in dit herfstlied.

Onheilspellend herfstgezang

Vergeleken met Verlaine, in wiens poëzie veel instrumenten en muziekvormen genoemd worden, gebruikt Baudelaire in zijn gedichten relatief weinig termen die betrekking hebben op de muziek. Er is incidenteel sprake van een tambour, een carillon, een melancholieke wals of trillende viool, maar Baudelaire speculeert liever in zijn kritische essays over wezen en functie van de muziek in het algemeen. Een gedicht als 'Madrigal triste', dat een vergelijking trekt tussen het verdriet en de ellende van een mooie vrouw en de nog grotere melancholie en ellende van de dichter, had net zo goed een andere titel kunnen hebben. Baudelaire's lugubere 'Chant d'automne'[7] heeft, ondanks het feit dat Gabriel Fauré dit op muziek gezet heeft, niet bepaald het karakter van een eenvoudig en melodieus lied en heeft zeker een heel andere tonaliteit dan het herfstliedje van Verlaine.

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres,
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon coeur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part...
Pour qui? - C'était hier l'été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Met het gedicht van Verlaine heeft dit gedicht de titel, het rijm ‘monotone / automne’ en het idee van een ‘vertrek’ gemeen. Maar meer overeenkomsten zijn er niet. Geen vioolklanken vormen ditmaal het uitgangspunt, maar het doffe gebonk van houtblokken die klaargemaakt worden met het oog op de naderende winter. Dat geluid blijft door het gehele gedicht heen een rol spelen: in de derde strofe wordt het bonken van de houtblokken geassocieerd met het bouwen van een schavot en met het geluid van een stormram, terwijl het in de vierde strofe geassocieerd wordt met het timmeren van een doodskist. De nadering van de winter wordt dus via de houtblokken (die ook geassocieerd hadden kunnen worden met een warm, behaaglijk haardvuur) gekoppeld aan

beelden van kou en dood. In de tweede strofe is er weliswaar sprake van een gloeiend blok als metafoor voor het hart van de dichter, maar dat hart is ook ijskoud, verkild. In dit barre ondermaanse huivert de dichter, ook al wordt hij door een innerlijk vuur verteerd. De zon is verbannen naar de hel; bij hel moeten we niet denken aan een warme vuurgloed (de dichter heeft er niet voor niets 'polaire' aan toegevoegd), maar aan verdoemenis: het is nog maar een bleek poolzonnetje dat helse pijnen lijdt, dat gedoemd is om zonder kracht te schijnen.

G. Courbet *Portret van Baudelaire* (1848)

In de eerste strofe is er op klankniveau een duidelijk contrast tussen vers 2 en de andere drie verzen. In vers 1-3-4 geven de *fr / br* -klanken een belangrijke tonaliteit aan: '*fr*oides ténè*br*es' en '*f*unè*br*es' (en misschien ook de later genoemde '*fr*issons' en '*fr*émissant') drukken de huiver voor de dood uit. Bovendien overheersen de sombere nasale klanken (pl*on*ger*on*s - d*an*s - j'*en*t*en*ds - t*om*ber - ret*en*tiss*an*t) die in fel contrast staan met het vrolijke binnenrijm (clar*té* - *été*) in versregel 2, waar geen nasale klinkers te bekennen zijn. In de tweede strofe komt niet alleen een opsomming van vele aspecten die met de winter samenhangen, maar wordt de winter - ook qua klank - in vele woorden herhaald:
'hiv*er*-col*èr*e-enf*er*-pol*air*e-horreu*r*-labeu*r*-du*r*-coeu*r*'. De derde strofe beeldt in het ritme de nadrukkelijk terugkerende klop van het bouwen van het schavot uit:
'L'écha*faud* qu'on bâ*tit* n'a *pas* d'é*cho* plus *sourd*' (i.p.v. 4 accenten krijgen we dankzij de echo - in een snellere opeenvolging - één accent meer), alsmede het één-twee-*drie* gebonk van de stormram: 'Mon es*prit* est pa*reil* à la *tour* qui suc*comb*e / Sous les *coups* du beli*er in*fatig*able* et *lourd*' (waarbij het *on*vermoeibare van de stormram ook een extra accent oplevert). De laatste strofe zet dit wiegende beuk-ritme (3-3-3-3) voort in 'Il me *sem*ble, ber*cé* par ce *choc* mono*tone*', waarna het afscheid van de zomer gekoppeld wordt aan het geluid van het timmeren van een doodskist.

Dit is een duidelijk *spleen*-gedicht van Baudelaire; maar in plaats van korte verzen met een wiegend ritme van onrust en zachte melancholie zoals bij Verlaine, vinden we lange, klassiek regelmatige alexandrijnen die in een 'gedragen' maar ook nadrukkelijk ritme, de schok (Baudelaire gebruikt dit woord tweemaal) van de naderende winter = dood uitbeelden.

Muzikale vervoering

Na de expressiviteit van ritme en klanken, keren we terug naar de muziek ook als thema, muziek als remedie tegen de wanhoop. Het gedicht ‘La Musique’ (*O.C.* 68) is in het poëtisch oeuvre van Baudelaire vrij uniek: het gaat echt over de muziek, waarvan het effect vergeleken wordt met de ervaring van het deinen op een woeste zee. Claude Pichois brengt, in zijn commentaar in de Pléiade-editie, dit sonnet in verband met een gedicht van Sainte-Beuve, waarin de kalme vlakke zee het gebrek aan inspiratie symboliseert en de dichter verlangt naar storm, naar passie, naar bevlogenheid. Hoewel Baudelaire het thema van de creatieve onmacht heeft uitgebeeld in zijn poëzie (vergelijk bijvoorbeeld ‘La cloche fêlée’ en ‘Le mauvais moine’), gaat het - naar mijn idee - in dit gedicht toch wel degelijk om de muziek die, gekoppeld aan de zee, het verlangen naar het oneindige uitdrukt.

‘La Musique’ is een, zeker voor Baudelaire, zeer onregelmatig sonnet. Het rijmschema is onorthodox en het is het enige sonnet in *Les Fleurs du Mal* waarin alexandrijnen afgewisseld worden met versregels van 5 lettergrepen. Baudelaire gebruikt dus hier zowaar een ‘vers impair’, maar het ritmische effect is bij hem heel anders dan bij Verlaine.

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir.

De muziek wordt vergeleken met een zee en de dichter met een boot die opgetild, meegevoerd wordt in het geweld van de golven. De muziek overspoelt dus de dichter, die probeert te navigeren op deze golfslag, uitgedrukt in de lange en korte streken van successievelijk 12 en 5 lettergrepen. De alexandrijnen (in de eerste drie strofen nooit onderbroken door pauzes) onderstrepen het aanzwellen en de verzen van 5 lettergrepen de terugslag van de golven, een beweging die natuurlijk een innerlijke gemoedstoestand symboliseert. In vervoering geraakt door de dynamiek (van golven / muziek) probeert het dichterlijk Ik in een adempauze van bezinning (de terugslag) opnieuw mee te gaan in die beweging en zijn koers uit te zetten. De korte versregels (‘v*e*rs m*a* p*â*le ét*oil*e / je m*e*ts *à* l*a* v*oil*e’) zijn niet alleen rijmend aan het eind, maar bieden ook een sterk binnenrijm; die klankidentiteit zou men kunnen interpreteren als zou de dichter, koers uitzettend, willen samenvallen met zijn ideaal. Helaas, de ster waar hij zich op richt, zoals de zeeman op de poolster, is bleek; het is slechts een zwak oriëntatiepunt, dat verduisterd wordt door het wolkendek (‘sous un plafond de brume’), of dat in de onmetelijke ijle ruimte (‘dans un vaste éther’) bleek - dat wil zeggen ver verwijderd blijft als een onbereikbaar ideaal. In de tweede strofe wordt het beeld van de dichter/boot nog duidelijker. De longen - als zeilen - vol lucht gezogen, de borst als de boeg van het schip vooruit, klimt hij bovenop de hoog opgestapelde golven, die door de nacht aan het zicht onttrokken worden. In de derde strofe, het eerste terzet dus, wordt duidelijk dat de dichter/boot het in dit geweld zwaar te verduren heeft, maar tegelijkertijd blijkt in de vierde strofe dat dit emotionele geweld, dit door elkaar geschud worden door wind en stormvlagen een heilzame, kalmerende werking heeft, een soort katharsis, terwijl daarentegen de stille, grote vlakte van de zee, het ontbreken van die stormachtige beweging negatief geduid moet worden: het stille wateroppervlak weerspiegelt in alle duidelijkheid de leegte en de wanhoop van het bestaan.

Muziek dus als een zee die optilt en die ons in een stormachtige beweging meevoert in de richting van geluk, muziek die ons in vervoering brengt. Het voor een sonnet onregelmatige rijmschema (a-b-a-b / c-b-c-b / d-e-d / e-f-f) onderstreept deze doorgaande beweging tot en met het 12e vers, waartegen 13 en 14 (gepaard rijm: ‘miroir/désespoir’) zich afzetten, hetgeen ondersteund wordt door een opmerkelijke vertraging in het ritme in deze laatste twee verzen. De dynamiek van nevengeschikte

zinnen wordt namelijk onderbroken door het rejet in regel 13, dat gevolgd wordt door een punt en een nieuwe hoofdzin, waarin twee komma's definitief rust brengen in een nadeinende beweging (3-3-3). Zo de beweging ons de melancholie mocht doen vergeten, de rust weerspiegelt kalm en duidelijk de wanhoop.

De kritiek geeft naar aanleiding van dit sonnet verwijzingen naar Baudelaire's brief aan Wagner en naar passages uit de *Journaux Intimes* en *Fusées.* Baudelaire benadrukt daar dat het genot, dat de muziek van Wagner hem geeft, lijkt op de plezierige sensatie van het opstijgen in de lucht of dat van het deinen op zee; ook roemt hij de statig-dynamische gang van een schip, dat ons belangrijke ideeën suggereert zoals: regelmaat, symetrie, complicatie en harmonie (*O.C.* 663). Het gedicht ‘Elevation’ moet in dit kader ook genoemd worden, evenals de muziek die opklinkt in de golven van ‘La vie antérieure’, reminiscentie aan een goddelijke harmonie, waarbinnen Baudelaire - zoals hij zelf zegt - zich een ‘vals akkoord’ voelt (‘L'Héautontimorouménos’: ‘Ne suis-je pas un faux accord / dans la divine symphonie’). Muziek, zegt Baudelaire, geeft een ruimtelijke ervaring als de zee;

de aanblik van de zee is zo aangenaam, omdat zij ons tegelijkertijd de gedachte biedt aan oneindigheid en aan beweging (*O.C.* 696). Muziek dringt binnen in de hemel ('La Musique creuse le ciel' *O.C.* p. 653).

Zo Verlaine, angstig en onrustig, zich een speelbal voelt, meegesleurd door wind en golven, zo benadrukt Baudelaire de grootsheid en onmetelijkheid van de dynamiek van de zee en van een muzikale vervoering die reikt naar de hemel, maar waaruit het 'ontwaken' pijnlijk is. Twee verschillende temperamenten, twee verschillende poetisch/muzikale ritmes.

Eindnoten:

1. M.b.t. Baudelaire verwijs ik in de tekst d.m.v. de volgende afkortingen naar de ter zake geraadpleegde edities: *C.E. = Curiosités esthétiques L'Art romantique*, Classiques Garnier, 1962; *O.C. = Oeuvres complètes*, ed. C. Pichois, bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1975. De brief van Baudelaire aan Wagner is afgedrukt op p. 689-691 in *C.E.*.
2. Zie voor enkele opvattingen van Mallarmé mijn artikel 'Poëzie als muziek in laat- 19e-eeuws Frankrijk', verschenen in *Woord en Muziek in samenspel.* Coutinho, Muiderberg, 1986. Fundamenteel voor een studie van het symbolisme is: G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme.* Paris, 1947; S. Dresden, *Symbolisme.* Amsterdam, 1980 en: A.J.A. Fehr, rede: *De Franse symbolisten en de muziek.* Wolters, 1960.
3. M.b.t. Verlaine verwijs ik in de tekst d.m.v. de afkorting *O.P.C.* naar de door mij geraadpleegde editie: *Oeuvres poétiques complètes*, bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1962. Een bijzonder mooie vertaling is zojuist verschenen van helaas slechts één bundel van Verlaine: *Fêtes Galantes*, vertaald door A. van Nimwegen: *Galante Feesten.* Athenaeum/Polak & Van Gennep, 1996.
4. P. Fortassier in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nr. 12, juni 1960, Paris, p. 143-159.
5. Het is vooral de criticus Teodor de Wyzewa geweest (verg. *Nos Maîtres*, Paris, 1895, vooral p. 15 ev.) die déze uitleg van de samenwerking der kunsten bij Wagner (het *Gesamtkunstwerk*) heeft gegeven.
6. Uitspraak van Mallarmé in een brief aan E. Gosse, geciteerd door S. Bernard in haar *Mallarmé et la Musique.* Nizet, Parijs, 1959, p. 75.
7. (*O.C.* p. 56-57). Het gedicht bestaat feitelijk uit twee delen. In het tweede gedeelte wordt de beminde (Marie Daubrun in dit geval) uitgenodigd nog korte tijd (want de dood wacht) tederheid te koesteren voor de dichter. Van de *Fleurs du Mal* zijn vorig jaar kort na elkaar twee prachtige vertalingen verschenen: *De bloemen van het kwaad*, vertaald door Petrus Hoosemans, Historische Uitgeverij, Groningen, 1995; en: *De bloemen van het kwaad* vertaald (en van een verhelderend commentaar voorzien) door Peter Verstegen, Van Oorschot, Amsterdam, 1995.

Dolf Bruinsma
Jules Laforgue
De taal der decadentie

Het korte leven van Jules Laforgue begon in Montevideo, Uruaguay, in 1860. Uruguay, dat zich na een jarenlange vrijheidsstrijd sinds 1827 een zekere mate van onafhankelijkheid had veroverd, was populair bij emigranten uit het zuidwesten van Frankrijk. Charles Laforgue, de vader van de dichter, was een van die emigranten. Hij was in de jaren vijftig van de negentiende eeuw in Uruguay gaan wonen, waar hij probeerde met het geven van privé-lessen rond te komen. Daarop opende hij een schooltje. Toen dat mislukte, ging hij bij een bank werken, waar het hem wat beter ging. Zijn vrouw, vijf jaar jonger dan hij, was achttien jaar toen ze Jules baarde, haar tweede kind. Ze zou twintig jaar later, enige maanden na haar twaalfde bevalling, een miskraam, sterven.

De vader bewonderde de klassieken en hield van Goethe en Rousseau. Zijn eerste zoon had hij Emile genoemd, naar het boek van Rousseau; Jules was vernoemd naar Julius Caesar.

Tarbes en Parijs

Gedurende een groot deel van de negentiende eeuw bleef Uruguay het toneel van onrust en strijd. Omstreeks 1865 brak de oorlog met Paraguay uit. Charles Laforgue besloot met zijn gezin terug te gaan naar Frankrijk. Jules is dan zes jaar. Het gezin gaat naar Tarbes, waar Jules tien jaar zal blijven wonen. Tarbes is een middelgrote provinciestad in de Pyreneeën - niet ver van Lourdes, om iets bekenders te noemen. Het stadje zal honderd jaar geleden weinig verschild hebben van wat het nu is: een wat lelijke industriestad met een middeleeuwse kerk en een paar pleinen en winkelstraten - zoiets als Oss of Tilburg. In de verte zijn de besneeuwde bergtoppen zichtbaar.

Het lyceum dat Laforgue hier bezocht, staat er nog: thans het lycée Théophile Gautier, met een buste van de meester op de binnenplaats. Aan Laforgue zelf herinnert in Tarbes weinig meer: er staat een niet erg mooi met mos bedekt borstbeeld in het park, en in een villawijk is een straat naar hem genoemd. Het schijnt dat de straatnaam op het bordje nog een spelfout bevatte, die pas later hersteld werd. Op het register van een stadskaartje is die fout nog te zien.

We hoeven verder niet aan te nemen dat Jules later met nostalgie aan Tarbes terugdacht. Hij kwam er nog meermalen bij zijn familie op vakantie, om reden van zuinigheid. Als hij later ooit heimwee had, was het naar Parijs. Het gezin trok er in 1876 heen, toen Jules zestien jaar was. Vader had genoeg geld om van te rentenieren en de elf kinderen konden kennelijk worden onderhouden. Het volgende jaar stierf de moeder. Er zijn commentatoren die verbanden zien: het jaarlijkse baren van de moeder tot de dood erop volgde en de in Laforgues werk steeds terugkerende afkeer van het voortplantingsgebeuren.

De Parijse periode duurde tot november 1881. Jules bezocht het lycée Condorcet (toen lycée Fontanes), dat hij verliet na drie vergeefse pogingen om door het eindexamen te komen. Het volgende jaar ging zijn vader om gezondheidsredenen

weer in Tarbes wonen. Acht kinderen gingen met hem mee, Emile was in militaire dienst en Jules en zijn zus Marie bleven in rue Berthollet 5 achter. Van hun omstandigheden weten we niet veel. Jules bereidde zich voor op het schrijverschap, hij publiceerde gedichten en beschouwingen in blaadjes die namen droegen als La Guêpe, L'Enfer en Le Pétard. Verder bracht hij zijn tijd door in de bibliotheek en las alles wat hij aan filosofie, wetenschap en kunst kon vinden. Van die studie zijn nog sporen te vinden in zijn eerste gepubliceerde bundel, *Les Complaintes*: een uitgebreid vocabulaire, met tal van verwijzingen, een wildgroei van eruditie die in zijn vroege verzen nog ontbreekt en in zijn later werk ook weer minder wordt. Zijn wereldbeschouwing is Schopenhaueriaans, naar de mode van die tijd, en is beïnvloed door de *Philosophie des Unbewussten* van Eduard von Hartmann, die hij in een Franse vertaling las.

Het is merkwaardig hoe deze figuur uit de provincie, ongediplomeerd en bedeesd, die vaak de indruk maakte van een seminarieklant, er toch in slaagde bevriend te raken met enkele van de befaamdste literaire figuren van zijn tijd. Laforgue bezocht in die tijd de bijeenkomsten van de club der *Hydropathes.* De stille, opmerkzame jongeman bij de deur trok de aandacht van Gustave Kahn. Kahn doet enigszins aan Du Perron denken, niet vanwege zijn werk, dat waarschijnlijk met reden vergeten is, maar in zijn praten en discussiëren, zijn aktieve manier van contacten leggen en het nemen van tal van initiatieven. Op diezelfde club maakte Laforgue kennis met Charles Henry, ongediplomeerd maar zeer briljant; Henry zou model hebben gestaan voor meneer Teste van Valéry. Hij hield zich bezig met fysica, chemie en literatuurbeschouwing en meende dat deze gebieden elkaar konden bevruchten. Hij kon de gedichten van Mallarmé met behulp van wiskundige vergelijkingen op een schaakbord uitleggen. De derde vriend voor het leven was Paul Bourget. Deze was achtentwintig, acht jaar ouder dan Laforgue, Kahn en Henry, en nog lang niet de vervelende katholieke romanschrijver zoals we hem uit latere jaren kennen. Hij had enkele psychologische romans op zijn naam staan en een paar dichtbundels, die door de jonge dichters, ook door Laforgue, zeer geprezen werden. In literaire kringen had hij een goede reputatie; in ons land was later Couperus een bewonderaar van zijn werk. Met zijn oriëntatie op Engeland heeft hij wellicht een rol gespeeld bij Laforgues voorkeur voor Engelse literatuur, Engelse stijl en Engelse meisjes.

Laforgue kreeg via Bourget een baantje bij Charles Ephrussi, de rijke joodse kunsthandelaar en directeur van de Gazette des Beaux-Arts. Hij zou later, in zijn Berlijnse tijd, met weemoed terugzien op zijn werkomgeving: de schilderijen van mensen als Manet, Morisot, Renoir en Degas onder oogbereik, het komen en gaan van kunstenaars en kunstkopers. Hij interesseerde zich hevig voor kunst, liep de musea af in alle steden waar hij kwam en schreef zelf kunstkritieken. Het impressionisme was in die tijd al niet meer nieuw en omstreden, maar Laforgues stellingname ervoor is nog interessant voor het begrijpen van zijn poëzie-opvatting.

Zelf schrijft hij over die jaren als over een barre, eenzame tijd. Maar waarschijnlijk viel dat wel mee: een zekere pose was hem niet vreemd. Armoede was het wel. Het baantje bij Ephrussi en zijn bijdragen aan de Parijse bladen leverden te weinig geld op, zeker voor iemand met zijn stijl van leven die hij altijd heeft volgehouden: boeken kopen, kunst kopen en zich onberispelijk kleden - de hoge hoed ontbrak nooit.

Het Berlijnse hof

In 1881 kreeg Laforgue op voorspraak van Bourget en Ephrussi een betrekking in het gevolg van keizerin Augusta. Deze dame van zeventig jaar leefde praktisch gescheiden van haar echtgenoot, keizer Wilhelm I, die ze, als ze in Berlijn was, twee maal per dag vluchtig zag. Van alle politieke en officiële beslommeringen hield ze zich afzijdig en ze vertoonde zich alleen in het openbaar als ze zich er niet aan kon onttrekken. In haar kringetje van prinsessen en hofdames sprak ze louter Frans; een luxe die ze had bedongen, was de beschikking over een lezer: iemand die Franse kranten en tijdschriften voor haar doornam, artikelen selecteerde en haar daaruit voorlas. Hiervoor had ze een Fransman nodig, liefst een bescheiden en gecultiveerde

persoon. We begrijpen dat met Laforgue voor deze post een goede keuze werd gedaan. Laforgue zou vijf jaar in de nabijheid van de vorstin leven, in de verschillende plaatsen waar ze verbleef: van november tot april in Berlijn, en in de rest van het jaar, volgens een vast schema, in kuuroorden als Baden-Baden en Koblenz.

Op 18 november verneemt Laforgue dat hij als lezer is aangenomen en op 29 november begeeft hij zich naar Koblenz, waar op dat moment de keizerin nog verblijft. Het heeft iets weg van een sprookje. De kleine berooide dichter maakt een treinreis eerste klasse naar Koblenz. Een lakei wacht hem op bij het station, een koets brengt hem naar het kasteel. Door gangen met lakeien wordt hij naar zijn appartement geleid. Een bediendenechtpaar wacht hem op, ze serveren hem een maaltijd en trekken zich terug. Hij eet en gaat naar bed. De volgende morgen brengt men hem op een dienblad een briefje: of hij zich om tien uur bij de secretaris van de keizerin wil vervoegen, en om elf uur bij de keizerin zelf. De oude vorstin ontvangt hem vriendelijk, informeert naar zijn welbevinden en con-

doleert hem met het verlies van zijn vader, die kort daarvoor is overleden.

Hij zoekt artikelen uit en leest ze voor, om elf uur 's morgens en half acht 's avonds. Ook helpt hij de vorstin met haar Frans. De tijd aan het keizerlijk hof is vaak, door de commentatoren en door Laforgue zelf, als een periode van ballingschap beschreven: de begaafde, ontwikkelde Fransman in een platvloerse omgeving gevangen, corresponderend met zijn vrienden in het verre Parijs. We hoeven er niet tragisch over te doen. Zeker was Berlijn provinciaal en de sfeer in het paleis en aan het hof was militair en parvenu-achtig. Maar hij was er financiëel beter aan toe dan in Parijs ooit het geval had kunnen zijn, en het bepaald niet alles opeisende werk bij Hare Majesteit liet hem meer dan genoeg tijd voor studie, schrijven, concert- en museumbezoek, verblijven in Frankrijk in de twee maanden vakantie die hij per jaar had, en het onderhouden van vriendschappen.

Want ook al was hij naar eigen schrijven zo verlegen dat hij in Berlijn nauwelijks de straat op durfde, ook in deze stad verliet hem niet dat opvallende vermogen tot het aangaan van interessante vriendschappen. We noemen de gebroeders Théo en Eugène Ysaye, de laatste de bekende componist. Op hun kamers heeft Laforgue uren doorgebracht, pratend over kunst, luisterend naar hun muziek. Laforgue kwam ook bij Ephrussi's neef Charles Bernstein, professor in het Romeins recht, en een kunstverzamelaar uit rijke familie. Laforgue heeft hem warm gekregen voor de impressionisten, en het is niet onmogelijk dat de dichter een zekere rol heeft gespeeld bij de introductie van het impressionisme in Duitsland.

Jules Laforgue door F. Skarbina (1885)

Er waren weinig of geen Duitse kunstenaars die Laforgue belangwekkend vond. Een traditionele realistische schildertrant heerste, toegepast in schilderijen met historische en militaire taferelen, vaak enorm van afmetingen. Adolf von Menzel was de overheersende figuur en Laforgue bewonderde hem om zijn werk en zijn excentriciteit. Ook kende hij Franz Skarbina, die uit Kroatië afkomstig was en aan wie we het mooiste portret van de dichter te danken hebben.

De dichtbundels

In zijn Parijse jaren had Laforgue Schopenhauer en Von Hartmann gelezen, en had hij zijn katholieke geloof verloren. De kortheid van het bestaan, de oneindigheid van de kosmos, de nietigheid van de aarde, het leed van de mensheid en de zinloosheid van het bestaan, dat alles had hem jarenlang ernstig beziggehouden. De bijna honderd gedichten die hij hierover schreef, hoopte hij uit te geven onder de titel *Le Sanglot de la terre.* De werkplannen zijn eerst veel later teruggevonden: een indeling in vijf volgens de thema's: twijfel aan God, angst, dood, berusting en spleen. Het zijn voorspelbare, laatromantische verzen - en eigenlijk niet om door te komen.

Gaandeweg gaf hij dit plan op en ontwikkelde een ander idee over poëzie. Niet met een fundamenteel andere thematiek, maar met een lichtere toets, meer ruimte voor ironie en met verregaande woord- en vormexperimenten. Zo ontstonden in Berlijn de gedichten van *Les Complaintes.*

De uitgave - in eigen beheer - kwam moeizaam tot stand; Laforgue stond voor de moeilijkheid om alles vanuit Berlijn te regelen. Toch kwam *Les Complaintes* in juli 1885 uit. In de maanden dat de uitgave van deze eerste bundel zich voortsleepte, had hij gewerkt aan een tweede reeks gedichten: *L'Imitation de Notre-Dame la Lune selon Jules Laforgue.* Ook deze bundel verscheen in 1885, in november. Het is het werk van de Pierrotgedichten en de maanverering.

De *Imitation* begint met een tirade tegen de zon, de parvenu, de platvloerse levensveroorzaker, tegen wie de Pierrots (‘la secte du Blême’) de strijd zullen aanbinden.

In het laatste jaar van zijn leven liet Laforgue twaalf langere gedichten in enkele tijdschriften verschijnen, de gedichten van het vrije vers, die posthuum als de *Derniers Vers* bekend zouden worden.

Het Lohengrin-complex

Zijn sexuele leven zal gefrustreerd zijn geweest, aan zijn geschriften te beoordelen. Maar laten we verdacht zijn op de literaire pose. Het gezonde geslachtsleven is voor de dichter, en voor Pierrot - een van zijn favoriete personages - een ingrediënt van de burgerlijke samenleving. De Pierrot heeft lak aan de samenleving, drijft spot met bruiloft en huwelijksnacht en koketteert met zijn impotentie. Een vroeg toneelstuk van Laforgue, *Pierrot fumiste*, behandelt het huwelijk tussen Pierrot en Colombinette. Als de huwelijksnacht is gekomen, kust Pierrot zijn bruid teder en gaat slapen. De volgende dag is zij nog maagd. Wat aanvankelijk voor fijngevoeligheid werd aangezien, wordt naarmate de maanden verstrijken reden tot ongerustheid. Als de familie eisen gaat stellen en er een dokter bijhaalt, stort Pierrot zich in de laatste nacht als een stier op zijn vrouw en gaat er vandoor. Niet als iemand die gefaald heeft, maar als iemand die zijn vrouw straft: zij die de ware liefde van liefkozen en thee op bed brengen heeft willen versmaden voor de laagbijdegrondse geslachtsdaad.

Het impotentie-gegeven zien we ook in het verhaal ‘Lohengrin, fils de Parsival’, dat in juli 1886 verscheen. In dit verhaal, met als thema de misverstanden tussen man en vrouw, probeert de man met de geliefde een verloren eenheid te hervinden. Een derde instantie, het verbod, het obstakel - vertegenwoordigd door de zwaan - staat deze eenwording in de weg. Zodoende blijft het eeuwig vrouwelijke bestaan en Lohengrin moet van zijn onderneming afzien.[1.]

Laforgues gevoelens voor de vrouw waren ambivalent. Hij zocht een oplossing bij de derde sekse, in zijn eigen opvatting, wel te verstaan. Er zijn, zo schrijft hij aan een vriend, drie seksen: mannen, vrouwen en Engelse meisjes. In een fragment:

> Het type van de aanbiddelijke, van de enige geliefde, is voor mij bij voorbeeld de Engelse [...] zij is het enige soort vrouw dat ik niet kan uitkleden [...] Mijn verbeelding blijft steriel, bevroren, heeft nooit bestaan, heeft mij niet omlaag gehaald. Zij heeft voor mij geen sexuele organen, ik denk er niet aan, ik zou er onmogelijk aan kunnen denken [...] al die anderen zijn teven [...].

Wat zullen we ons dan van de praktijk moeten voorstellen? In brieven aan zijn vrienden beklaagt hij zich over het gemis van een vrouw. Aan Charles Henry, die op dit gebied wel van wanten weet, schrijft hij over het platonische leven dat hij leidt en de riskante *dérivatifs physiologiques* die dat met zich meebrengt. Henry, die aan zijn maîtresses uitstekende secretaresses heeft, probeert een van hen aan Laforgue over te doen, maar dat mislukt. Toch zal hij, met wat geflirt in de kuuroorden, in het

gevolg van de keizerin en met de contacten met drie-en-een-half mark-vrouwen het niet helemaal zonder hebben hoeven doen.

Terugkeer naar Parijs

De grote veranderingen begonnen in januari 1886. Had hij niet meer dan eens gezegd dat hij iemand van de ‘derde sekse’ zocht, het type Engelse lerares, met rood haar, donkere ogen en zo tenger dat van borsten bijna geen sprake was? Aan dit ideaal beantwoordde precies het meisje dat hem in die tijd Engelse les gaf: Leah Lee, die alleen in Berlijn woonde, er schilderlessen volgde en met lesgeven bijverdiende. Laforgue is het zat allerlei dingen alleen te doen. Hij verlangt naar een simpel huwelijksleven dat hem kracht zal geven, ‘zoals Antaeus die krijgt in contact met de aarde.’

De tijd van beslissingen is gekomen. Hij zal het hof, waar hij viereneenhalf jaar heeft doorgebracht, verlaten. De sympathie waarmee zijn bundels zijn ontvangen en de relatieve bekendheid die hij in Parijs heeft verworven geven hem de moed te proberen zelf een bestaan op te bouwen. Andere beslissing: hij zal miss Leah Lee ten huwelijk vragen en haar vragen met hem mee te gaan.

In september 1886 verlaat Laforgue Duitsland. Na een kort verblijf bij de broers Ysaye in Arlon, in België, logeert hij, uit financiële overwegingen, tot december

1886 bij Kahn. In de tweede helft van die maand vindt hij een eigen appartement: rue de Commaille 7. In de avond van 30 december vertrekt hij naar Londen. De volgende morgen vervoegt hij zich om een uur of tien bij miss Leah Lee. In het begin van de middag trouwen ze in een protestants kerkje in Kensington bij een geestelijke die niet de moeite neemt naar papieren te vragen. Op 3 januari vestigt het paar zich in Parijs.

Het jaar begon moeilijk. Van de vijf jaar in Berlijn had Laforgue minder geld overgehouden dan hij had gehoopt - hij was eraan gewend geraakt veel geld uit te geven en van die gewoonte kon hij niet meteen afstappen. Bovendien hield een verradelijke griep hem langdurig aan bed gekluisterd en maakte het hem onmogelijk uitgevers en redacteuren af te lopen met zijn werk. In deze winter benaderde hij opnieuw de uitgever Vanier met zijn nieuwe gedichtenreeks. Gelijktijdig bood hij hem de *Moralités Légendaires* aan, een bundel met verhalen. Deze keer wilde hij het werk niet op eigen kosten laten uitgeven. De uitgave moest zo snel mogelijk plaatsvinden, gezien het nijpende geldgebrek. Toen een en ander te lang duurde, wendde Laforgue zich van Vanier af, hoewel zelfs de meest vriendelijke uitgever niet zo snel een beslissing had kunnen nemen als Laforgue dat wenste. In de volgende maanden werd hij zo ziek dat hij zelf niet meer naar een uitgever kon zoeken.

Het einde

In de zomer van 1887 was Laforgue niet meer in staat zijn huis te verlaten. Met zijn vrouw ging het ook niet goed; hij heeft het waarschijnlijk niet opgemerkt. Hij leed aan tuberculose, een ziekte waar weinig tegen te doen was. Het ontbrak hem niet aan steun van zijn vrienden. Ephrussi leende hem geld, Bourget zorgde dat hij een medische behandeling kreeg. Dokter Robin - geen slechte voor die tijd - was spaarzaam met zijn commentaar en gaf hem opiumpillen om de slopende hoestaanvallen wat te verzachten. Edouard Dujardin, met wie hij in Parijs had kennisgemaakt en die de Revue Indépendante uitgaf, plaatste werk van hem.

Eind juli kon Dujardin de publicatie van *Moralités Légendaires* aankondigen. In augustus liep Parijs leeg; veel vrienden en bekenden gingen op vakantie. Op 19 augustus, daags voor zijn dood, schreef Laforgue nog een briefje aan de minister van Onderwijs waarin hij een beroep deed op een fonds voor literatoren die tijdelijk in nood zaten. In de vroege morgen van 20 augustus overleed hij, in tegenwoordigheid van zijn vrouw en zijn broer Emile.

Een tiental personen was bij de begrafenis aanwezig, onder meer Théophile Ysaye, de schilder Seurat, en vijf schrijvers: Paul Bourget, Gustave Kahn, Félix Fénéon, Jean Moréas en Paul Adam. De jonge weduwe keerde terug naar Engeland en stierf in de zomer van 1888, aan dezelfde ziekte, eveneens op zevenentwintigjarige leeftijd.

Later werd op het ministerie van Onderwijs nog een briefje gevonden waaruit bleek dat op Laforgues verzoek om steun was gereageerd met een toezegging van tweehonderd franc, gedateerd: 16 september 1887. De *Moralités Légendaires* werden op 5 november van dat jaar uitgegeven.

Esthetiek van het fragmentarische

De lezer die de gedichten van Laforgue voor het eerst onder ogen krijgt, zal al snel een indruk ondergaan van grilligheid, improvisatie, wispelturigheid, onvoorspelbaarheid. In de *Complaintes* zijn strofen en rijmen regelmatig, maar alles lijkt te zijn uitgeprobeerd, allerlei vormen staan in één gedicht bij elkaar en de meest buitenissige rijmen volgen elkaar op. Dit is zeker opvallend wanneer Laforgue wordt vergeleken met zijn collega's tijdgenoten - de *parnassiens*, symbolisten en laatromantici.

'Une esthétique du discontinu', zegt Daniel Grojnowski, een prominente *laforguien.* De meeste stijlcommentaren benadrukken het idee van de discontinuïteit. 'Hij ontwricht het vers meer en beter dan Verlaine', stelt Schmidt en: 'hij verandert voortdurend van toon'.[2.] Laforgue bekommert zich niet om regelmaat en ritme, hij hakt de zinnen in stukken tot het metrum onherkenbaar wordt. Het woord lijkt er meer toe te doen dan de volzin, die in zijn syntaxis wordt aangetast. 'Wat alleerst opvalt is de breuk. Bijna niets lijkt ononderbroken,' zegt Reboul, die ook opmerkt hoe binnen één zin en zelfs binnen één woord verschillende registers worden vermengd.[3.]

Dat Laforgue de syntaxis ontwricht, klinkt in meer beschouwingen, maar eigenlijk valt de aangerichte schade wel mee. Mallarmé deed vreemdere dingen en bij Laforgue blijft de zinsbouw nog te overzien. Toch hebben zijn zinnen een fragmenterende werking, doordat hij opvallend vaak van de regelmatige doorsnee-zin afwijkt.

Laforgue is vaak vergeleken met de andere meester van de ellips, Tristan Corbière. Bij Corbière is de werking van het stijlmiddel die van de emotie en de paradox. De toon is heftiger, bijtender, terwijl bij Laforgue ironie en speelsheid een grotere plaats innemen en de effecten van de ellips veelsoortiger zijn. Hij bezigt zijn ellipsen waarvoor ze bedoeld zijn, namelijk het versterken van de emotie.

De aanhef van het befaamde ‘L'hiver qui vient’:

> Blocus sentimental! Messageries du Levant!...
> Oh, tombée de la pluie! Oh! tombée de la nuit,
> Oh! le vent!...

een combinatie van ratio, emotie en beschrijving, geeft een samenvatting van wat er in de rest van het lange gedicht zal volgen.

Een uitvoerige beschrijving van de Laforguiaanse ellipsen zou spannend zijn, maar veel van het goede. Eigenlijk is de ellips vooral iets grammaticaals: een zinsdeel waaraan andere zinsdelen ontbreken, een stijlmiddel dat op zichzelf niets uitdrukt en dat voor allerlei doeleinden gebruikt kan worden. Juist door die veelheid van functies zijn bij Laforgue de ellipsen fragmenterend. Het zijn niet louter emotionele uitroepen op geëikte plaatsen en momenten, maar losgemaakte stukken zin die men overal kan aantreffen. Maar Laforgue hield ook van de lange volzin - vooral als vergaarplaats voor van alles wat. Een mooi voorbeeld bieden de vijf regels van de eerste strofe van ‘Complainte d'un autre dimanche’, waarin een herfstlandschap willekeurig wordt bevlekt door een scheefhangend zonnescherm en een paar slobkousen. Of de strofen van de ‘Pierrots’, waarin ons de ‘doodsbleke sekte’, het maanvolk, de tegenstanders van de zon worden voorgesteld. De Pierrotbundel *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* begint met een oorlogsverklaring aan de zon: ‘Un mot au soleil pour commencer’. De zon als beginsel van vruchtbaarheid en luidruchtige levenskracht is een vijand van de maanaanbidders, de pierrots, en is drager van pompeuze, valse retoriek die in parodiërende, overvolle regels aan de kaak wordt gesteld:

> Soleil! soudard plaqué d'ordres et de crachats,
> Planteur mal élevé, sache que les Vestales
> A qui la Lune, en son équivoque oeil-de-chat,
> Est la rosace de l'Unique Cathédrale,
> [...]

En zo gaat de zin nog vier regels door, in een gedicht dat negen kwatrijnen telt en volgepropt is met buitenissige woorden en verwijzingen van allerlei soort. Bij Laforgue wijkt de syntaxis misschien af, maar niet zo sterk als bij Mallarmé, bij wie de zinsdelen eerder op een ongebruikelijke plaats terecht komen. En de zinnen van Verlaine, een ander voorbeeld, zitten losser in hun voegen omwille van een gedempter, vager, musicaler effect. Laforgues taal is ingewikkelder, ook al is ze niet hermetisch en meer dissonerend dan muzikaal of zangerig. Ik denk dat zijn tijdgenoten, oplettende

syllabentellers en klankbeluisteraars als ze waren, eerder geschokt waren door de prosodische en metrische vrijheden, en zodoende het idee hadden dat de klassieke zin bij Laforgue erodeerde. Waar Laforgue de syntaxis geweld aandoet, is dit terug te voeren op wat ik zijn *momentaniteit* noem. De lezer heeft steeds de indruk dat wat wordt gezegd op datzelfde moment wordt bedacht en ervaren, en uitgesproken. Flarden spreektaal klinken door, het taalgebruik van de personages wordt geïmiteerd, uitroepen en klanken worden rechtstreeks doorgegeven. De dichter schrijft terwijl hij denkt, en terwijl de lezer leest.

Daarmee wordt tegelijk de vraag opgeworpen naar het verhaal, de anekdote die aanleiding geeft tot het gedicht. Als het om poëzie gaat, doet de anekdote er dan iets toe, en is een gedicht met veel verhaal nog wel poëzie? Volgens Mallarmé en Valéry moet echte poëzie zich volledig bevrijd hebben van het verhalende, tot alleen de lyriek nog geldt. Het is aardig om te zien hoe allerlei fragmenterende kenmerken bij Laforgue aan het licht komen, als je het werk vanuit narratief oogpunt beziet.

Volledig versplinterd is de wereld van de ‘Complainte variations sur le mot “falot, falotte”’. ‘Falot, falotte’ -

het zijn bijna zinloze woorden die in elke strofe dreinend worden herhaald. Acht strofen die acht taferelen leveren, ieder los van de ander: een hond blaffend in de regen terwijl de maan naar Pierrot lacht; een trein door lawines geblokkeerd en waarvan de signalen door kinderen in bed als geluiden door padden worden begrepen; een schip in gevaar dansend op zee; een oud vrouwtje sjouwend met takkenbossen; een boer die slakken gaat verzamelen; een lampje flikkerend in de wind terwijl een voorbijganger langs snelt; een voddenraper die gaat slapen terwijl de dronkaard een lantaarnpaal omhelst. De strofe over de dichter zelf staat los van deze reeks prenten, die onderling ook weer geen samenhang vertonen, behalve dat elk tafereel iets vergeefs en desolaats heeft. En de dichter, de ik, waar is hij? Op weer een andere plek, of speelt alles zich in zijn hoofd af?

Portret van Laforgue door zijn broer Emile

In ‘Complainte de l'orgue de barbarie’ spelen drie moeilijk verenigbare gegevens door elkaar: de stem die het jammerende afgejakkerde draaiorgel toespreekt, de stem die het einde van het seizoen en het huilen van de wind oproept, en de ‘couples’ aanspoort zich zij aan zij te scharen, vanaf de drekkige wieg tot het even morsige graf, en tenslotte het gesprek tussen een vrouw en haar ‘Paul’, in de dreigende stilte van het bos, gekleurd door het bloed van de ondergaande zon. In een erotisch geladen atmosfeer verdwaalt het stel en loopt de vrouw een verwonding op. Bij het ondergaan van de zon verlaten de ‘provincie-sulamieten’, de dorpsschonen en plaatselijke prinsessen de bewoonde wereld om in de bossen hun rituelen te bedrijven.

Meerstemmigheid

Het stemmenspel van de ‘Complainte de l'orgue de barbarie’ brengt ons op een facet dat vrijwel nooit de aandacht krijgt bij poëzie, maar dat de eigenaardigheid van de gedichten van Laforgue meteen onder de aandacht brengt, namelijk de meerstemmigheid.

In de meeste lyriek is een centraal ‘ik’ aan het woord. Zo'n ‘ik’ is er bij Laforgue ook, maar zijn bestaan is problematisch, en er zijn nog vele andere instanties die het woord nemen. Alleen de inhoudsopgave van de *Complaintes* al vertoont een bonte reeks van sprekende figuren: de zoon van Faust, stemmen onder de boedhistische vijgeboom, de maan, piano's in gegoede wijken, een draaiorgel, de foetus van een dichter, de arme dolende ridder, de afgewezene, de wind, de koning van Thule, klokken, dennebomen, de woedende echtgenoot, de tijd zelf, de Wijze van Parijs. Allemaal personages en instanties die op de een of andere manier het woord voeren en als we de gedichten gaan lezen, zien we dat er nog

een hele reeks bij komt. En als we denken aan de gevallen dat de ik zich opsplitst en een gesprek met zichzelf voert, is er geen enkel gedicht meer homofoon.

De stem heeft vaak een tegenstem, met een eigen commentaar en deze tegenstem geeft een andere wending aan het betoog. Die stemmenverdeling wordt typografisch ondersteund. De grillige aanblik van de gedichten heeft voor een deel hiermee te maken: de verschillende stemmen uiten zich in verschillende strofen, van verschillende vorm, met verschillende regellengte.

Een van de indrukwekkendste gedichten in dit opzicht is de 'Complainte des pianos qu'on entend dans les quartiers aisés'. Het gedicht beschrijft het 'kuise flaneren' van de ik - de 'ziel door letteren gevoed' - door chique villawijken, in een breekbare stemming tijdens de eerste lenteavonden. Het herhaalde

> Tu t'en vas et tu nous laisses,
> Tu nous laiss's et tu t'en vas,
> [...]

geeft de eentonige toonladders weer die de ik door meisjes op de piano hoort spelen, en waarin het grijze internaatsleven doorklinkt, de vrees dat de meisjestijd onvervuld voorbijgaat en de roep om 'hem' die zal komen. Dit wordt afgewisseld met de mijmeringen van de ik, die zich een voorstelling tracht te vormen van de onzichtbare sirenen en bedenkt hoe hun pensionaatsleven zal overgaan in de huwelijkssleur, 'geplaveid met stofjes en aanzien'. De strofen van de meisjes en die van de flaneur worden weer afgewisseld met korte statements:

> - Coeurs en prison,
> Lentes saisons!

Horen we hier de ik, of een andere commentariërende instantie? Op het eind:

> - Seul oreiller!
> Mur familier!

De slaapkamermuur, het vertrouwde uitzicht van wie alleen slaapt - van de meisjes, of van de ik die besluit, nu het 'echte, misdadige leven' toch over een sleur van ondergoed en maaltijden wordt uitgesmeerd, de roep der sirenen niet te beantwoorden.

Talloze stemmen zijn er, en dan moet er ergens ook nog een centrale stem zijn, die van de ik, de dichter, de regisseur van het geheel. In Laforgues jeugdgedichten is een romantisch-naïeve ik nog overduidelijk aanwezig. In de *Complaintes* verdwijnt hij nagenoeg achter de personages die hij oproept. Vervolgens vlucht hij in de *Fleurs* voortdurend achter de Pierrot-maskers, om zich tenslotte in de *Derniers Vers* het duidelijkst als zijn eigen problematische zelf te manifesteren. Niet dat Laforgue in deze lange, laatste gedichten volledig tot homofonie is teruggekeerd, maar het is duidelijk wie de dichter is en wie het laatste woord heeft.

Ook hier is de poëtica van het fragmentisme steeds weer terug te voeren op het directe spreken. De *laforguiaanse* spreker komt niet met een van tevoren afgerond betoog dat hij alleen maar hoeft voor te dragen. Iets drijft hem tot spreken, hij reageert op wat zich aandient, aan indrukken, gedachten en tegenwerpingen van andere personages.

Stem en tegenstem

Maar kun je dan wel vaststellen waar het gedicht of de bundel over gaat? In de klassieke benadering bestuderen we van een gedicht de prosodie, de syntaxis, de betekeniselementen en motieven, en dat alles helpt om die éne tekst, dat éne thema te vinden. Het is een manier van analyseren waar het *laforguiaanse* gedicht zich nogal eens tegen verzet. Beelden en overwegingen volgen elkaar in een grillige reeks op, iets wordt beweerd of uitgelegd en daarna weer teruggenomen. Soms overheerst hoogstens een bepaalde stemming. En dat alles is erg nieuw voor die tijd.

Wat dacht Laforgue zelf hierbij? In een brief aan Henry heeft hij het over de taal van het onbewuste:

> een dwalen van beelden als in een droom en de onbewuste extase, dat wil zeggen, gevoelens die worden uitgedrukt met de directheid van het kind die slechts het repertoire van zijn behoeften tot zijn beschikking heeft.

Uit zijn woorden begrijpen we dat hij in het gedicht de strenge, eenduidige structuur wil verlaten; hoogstens een bepaalde tonaliteit zal de eenheid ervan uitmaken. Motieven komen hier en daar terug, als directe sensaties, in een onbepaalde beweging. Ze komen op en verdwijnen weer, net als gedachten en idealen. En (in een commentaar op de gedichten van Sandah Mahali, mevrouw Mültzer):

> [Uw dichtwerk] is goed omdat het geen begin, midden of einde heeft. Ik droom van poëzie die niets zegt maar die uit stukken gedroom bestaat, zonder samenhang. Als je iets wilt zeggen, uiteenzetten of aantonen, heb je proza.

En als het gedicht zich ondergeschikt maakt aan ‘bouts de rêverie sans suite’, als logica, uiteenzetting en overtuiging verdwijnen, dan begint het gedicht zich te fragmenteren.

Veelbetekenend is ook wat hij naar aanleiding van Baudelaire schrijft:

> Losse, korte gedichten schrijven, zonder bepaald onderwerp (zoals de anderen, die een sonnet maakten om iets op een dichterlijke manier te vertellen, voor iets te pleiten, enzovoort) maar vaag en zonder reden als het wuiven met een waaier, vluchtig en dubbelzinnig als make-up, zodat de burger die het juist gelezen heeft, zegt: ‘En wat toen?’

De gedichten van Laforgue vertonen niet de kenmerken van de droom. Ze hebben zelden iets vaags en zijn in die zin on-symbolistisch. In dit werk heerst een andere logica dan die van de ponerende, demonstrerende en getuigende tekst. Veel gedichten zijn een spel van stem en tegenstem, zonder dat een definitieve conclusie bereikt wordt. Latere gedichten vertonen een meer associatieve samenhang. Toch is het ook niet de pure lyriek, waar het Valéry om te doen was. Elke tekst zit vol beschrijvende en vertellende elementen, maar de richting die dit alles neemt, is onvoorspelbaar. En dit alles is de consequentie van de manier waarop de personages zich uiten: ze denken hardop, volgens hun ingevingen en bedenkingen, en de tegenargumenten van andere stemmen.[4.]

De verbrokkelde tijd

Zodoende komt bij Laforgue ook de tijd in beweging. Al lezend volgen we de protagonisten in hun spreken en zo beleven we het verstrijken van de tijd. En dat is in poëzie een uitzondering: vaak immers probeert de dichter in poëzie een bovenpersoonlijke waarheid te verwoorden, wat de tijd stil doet staan. Bij Laforgue zien we echter geen tijdloze waarheden, alleen elkaar opvolgende beweringen. Er is wel eens opgemerkt dat gedichten een cyclische tijdsopvatting kunnen oproepen door door herhaalde regels of refreinen. Bij Laforgue zijn de herhalingen echter altijd onvolledig. Hij brengt kleine wijzigingen in de refreinen aan, waardoor de tijd voortschrijdt, mèt de voortgang van de tekst, mèt het lezen ervan.

Laforgue gebruikt allerlei procédés om de lezer de indruk te geven dat de spreker hier en nu over zijn indrukken praat. De ‘Locutions des Pierrots’ bijvoorbeeld is een

reeks van zestien gedichten gericht tot een vrouw. Eerst is zij ‘Eve, Joconde et Dalila’, vervolgens ruw materiaal voor de dichter en tenslotte een getrouwd burgerlijk meisje. Het geheel lijkt een serenade, maar is het niet echt, want de toegesproken dame zegt dingen terug. De vrouw verandert in de loop van het gedicht en dat heeft het meeste te maken met de gezichtspunten van de ik. Hij spreekt terwijl hij denkt. Zijn taal heeft niet in de eerste plaats de levendigheid van de spreektaal. De momentaniteit, om deze term maar te gebruiken, wordt met andere middelen tot stand gebracht. Alles wat we hiervoor al in dit werk zagen, wijst al in die richting. Momentaniteit wordt gesuggereerd door conflicten die in de loop van een gedicht worden uitgevochten, door directe aanduiding van tijd en ruimte, door het gebruik van de tegenwoordige tijd, door het beschrijven van stemmingen en landschappen tijdens de ochtend, de avond, de lente en de herfst: de perioden van overgang en verandering bij uitstek.

Men zou hier geneigd zijn te denken aan de schrijvers van het ‘instantané’, zoals de Goncourts, Vallès, Loti en Daudet, met hun aandacht voor het concrete detail, het vluchtige, de waarheid van het moment, die vaak ten koste gaat van de eenheid van het geheel. Toch is Laforgue geen *instantanéïste*; deze term, afkomstig uit de fotografie, heeft tenslotte vooral be-

trekking op weergave van visuele indrukken. En Laforgue is niet louter een visueel auteur. Elke indruk die hij noteert, heeft een psychologische of filosofische component. Misschien kun je zijn werk beter karakteriseren als *literair impressionisme*, als je daaronder verstaat dat de werkelijkheid wordt gepresenteerd als een synthese van de waarnemer en het waargenomene, waarbij het psychische en het fysische versmelten.

De tijd in dit alles is verbonden met het Onbewuste. Dit schijnt aanvankelijk samen te vallen met een soort boeddhistisch nirvana, waarin het ik wordt ontkend, en daarmee ook het tijdsverloop. Maar het vloeien van de tijd, het Inconscient als een voortdurende stroom krijgt steeds meer betekenis, waarin een tegenstelling tussen eenheid en veelheid, eeuwigheid en tijdelijkheid, er niet meer toe doet. De spreker is dan geen reporter. Er is niet alleen gelijktijdigheid van gebeuren en spreken. De spreker reageert op wat gebeurt, en als er niets gebeurt, heeft hij zijn commentaren, herinneringen en plannen.

Gaat het om een gefragmenteerde tijd? Wel als je haar vergelijkt met de tijdloosheid in een gedicht dat een algemene waarheid wil verwoorden en eveneens vergeleken bij de constructies in verhalen en romans. En niet zo versnipperd als in een opsomming van achter elkaar plaatsvindende gebeurtenissen. Ieder opschrijven betekent meteen al een verzet tegen het spoorloos wegglijden van het ogenblik. We kunnen hier denken aan een verbrokkeling zoals Bergson die dacht: de psychische bewustzijnsstroom is een continuum dat wordt gefragmenteerd zodra voorwerpen in de omgeving de aandacht van het ik trekken, of als hij zich van iets bewust wordt. Een verbrokkeling die in de hand wordt gewerkt door de taal.

Symbolist of decadent?

Laforgue is decennia lang als symbolist gekenschetst en soms zelfs als symbolist bij uitstek. Tegenwoordig wordt hij algemeen ingedeeld bij de decadenten. De vraag is of dat zin heeft als beide stromingen nooit eenduidig zijn gedefiniëerd, omdat ze voor een deel naast elkaar ontstonden en bestonden.

De tientallen ongepubliceerde gedichten van de jonge Laforgue staan in het teken van een groots project. Er zou een groots fresco moeten komen, een samenvatting van wat een Parijzenaar over het leven en de dood, niets minder dan dat, zou kunnen bedenken. En samen met het overige oeuvre dat hij zich voorstelde, zou het van profetische allure zijn en een verpletterende indruk maken op de mensheid.

Een dergelijk groots project doet denken aan het Boek van Mallarmé, de zienersaspiraties van Rimbaud en - later - de trilogie van Verhaeren en de alomvattende theorieën van René Ghil. Algemeen is hier het zoeken naar het Woord dat alles verklaart, het alomvattende Symbool. Maar als de wereld aanleiding wordt tot dit Symbool, dan krijgen de aardse verschijnselen iets onwezenlijks en wordt het leven tot droom.

Laforgue staat ver van dit alles. Hij registreert een wereld van zintuiglijke en psychische aard en hij verklaart zich onmachtig het verlossende Woord te vinden. Zijn werk staat vol beelden en motieven die we uit het symbolisme kennen, maar ze worden eigenlijk niet serieus genomen. Ze fungeren als culturele bezinksels, waarmee

hij zijn wereld overdadig opsiert. Het symbool verwijst bij hem niet naar het onzegbare, het maakt deel uit van de maskerade, wat eerder opwekt tot kritische distantie. Ook zoekt hij niet het muzikale van het vers, zoals de symbolisten dat deden. Vaak klinken zijn regels schril en dissonerend, zodat je eerder aan anti-muzikaliteit zou denken.

Tegenover het symbolisme zie ik de decadentie. Laforgue wordt nogal eens als de decadent bij uitstek gezien, om allerlei redenen. Eén argument: hij is een van de schrijvers voor wie de overgeleverde taal tekort schiet, die steeds naar nieuw raffinement zoeken om exquise gevoelens en ideeën uit te drukken. Een steekhoudend argument, omdat die iets zegt over een bepaalde schrijfwijze.

Het opvallendste wat volgens mij over de taal der decadentie is gezegd, komt uit de pen van Bourget en staat in die bekende zin waarin hij formuleert hoe het decadente werk tendeert naar verbrokkeling: de eenheid van het werk wordt losgelaten, de zelfstandigheid van de zin verdwijnt, ten gunste van de zelfstandigheid van het woord. Deze vaak herhaalde formulering krijgt in dit verband nieuwe betekenis.

Natuurlijk bedoelde Bourget het in zijn tijd anders. Hij bestudeerde de moderne literatuur, met haar mo-

tieven van onlust, spleen, angst en neergang. Zijn benadering vertoont moralistische trekken. Het past in een benadering van decadentie in de sfeer van achteruitgang. De literatuur in een tijdperk van verval vertoont trekken van desintegratie; de harmonie van het geheel gaat verloren en het fragmentarische gaat overheersen.

Bij Laforgue kunnen we spreken van decadentie in bredere zin. Buiten- en binnenwereld, zowel de realiteit om ons heen als de vertakkingen in de psyche, worden systematisch geëxploreerd en voor de weergave ervan worden steeds nieuwe uitingsvormen gezocht, in talloze verfijningen. Nogmaals: niet de aristocratische wereldvreemdheid van het symbolisme. Zien we niet duidelijk zijn voorkeur voor het impressionisme en raadde hij de kunstenaar niet aan om zonder vooropgezet idee de straat op te gaan?

Bij de decadentie in deze zin hoort een decadente taal. Bij het noteren van het meest uiteenlopende en het meest vluchtige, met een grote aandacht voor het moment waarin het onverwachte verschijnt en weer verdwijnt, hoort een loslaten van overgeleverde structuren en een bevrijding van vaste vormen. De taal der decadentie is tot nu toe weinig bestudeerd. Is het bovenstaande hier een aanzet toe?

Van decadentie naar modernisme?

Wat is er verder van de taal der decadentie geworden? Was zij er alleen om de lezers gevoelig te maken voor een andere wereld, en was de decadentie niet veel meer dan een voorstadium van het symbolisme? Laforgue zelf noemde zich meer dan eens ‘modern’. Watson noemt hem modernistisch, in die zin dat Laforgue belangstelling had voor de kunst van zijn tijd, en aan het vluchtige en voorbijgaande, en in die zin het moderne een betekenis toekende voor de individuele kunstenaar. Hij gebruikte on-poëtische, alledaagse, wetenschappelijke en technische termen. De conversatie van zijn tijd klinkt in zijn taal door en dat maakt hem tot een modern dichter. Maar is dat hetzelfde als een modernistisch dichter *avant la lettre*? Ook met zo'n vraag valt in eerste instantie niets te beginnen: de definities van decadentie lopen evenzeer uiteen als die van modernisme. Bovendien vertoont de decadentie zich meer als een bepaalde beweging dan het modernisme, dat eerder een constructie is waarmee een bepaald soort literatuur benaderd kan worden. Maar zijn er toch geen lijnen te trekken?

Laforgue is in ieder geval een ander soort modern dichter dan de dichters van de generatie na Baudelaire. Zij zien in het moderne leven geen samenhang meer, maar brengen dan in ieder geval samenhang in hun literaire teksten, waar de woorden verbindingen aangaan die in het moderne leven niet te vinden zijn. Een verdergaand modernisme zorgt voor teksten met een open structuur, opgebouwd uit heterogene fragmenten. Een dichter als Eliot geldt dan als het voorbeeld dat modernisme ook in de poëzie mogelijk is. En gaf Eliot zelf niet toe dat hij, in zijn periode vóór en tijdens *The Waste Land*, bij Laforgue in de leer was geweest?

Het *laforguiaanse* personage refereert bovendien aan een verscheidenheid van ervaringsgebieden die samen op hem inwerken. Hij is geen type, romantisch, ironisch of anderszins, maar een persoon die zichzelf als problematisch ervaart, een agregaat van uiteenlopende bewustzijnstoestanden, waarvan het de vraag is of ze bij elkaar horen. Het problematische zelf, het gefragmenteerde ik, de persoon als agregaat van

hoogstens een reeks indrukken, het was in de tijd van Laforgue een thema. Al had de literatuur er nog geen taal voor, in de opkomende psychologie was het onder invloed van het empirisme een item. Over het werk van William James, die zich bezig hield met problemen van de eenheid en de continuïteit van het zelf, werd in Franse tijdschriften geschreven.[5.] En alles wat zo'n persoon zegt is maar voorlopig, en de volstrekte zekerheid wordt nooit bereikt.

Zijn taal wordt die van de bewustzijnsstroom, waarin indrukken en gedachten kunnen veranderen en steeds in een ander licht kunnen staan. We zien een onzekere, ironische verteller, in de gedichten, maar meer nog in de verhalen van de *Moralités Légendaires*. Een soort filosofische verhalen, zegt Pia, die de reflectie en de kritische zin aanwakkeren, maar meer ontwrichtend dan bij Voltaire. Eerbiedwaardige overleveringen worden beetgepakt, omgekeerd en misbruikt in een intertextueel spel, waarin weinig vaststaat, en weinig serieus te nemen is.

Laforgue afficheerde zich bij voorkeur als dilettant, zoals Bourget die omschreef: de ontvankelijke erudiet, die de ene levensvorm na de andere beschouwt, de ene gedachte na de andere beproeft, en zich tenslotte nergens definitief mee inlaat. Laforgue was, na het verlies van het christelijk geloof, een dilettant voor eigen genoegen en verbond dat filosofisch met de bewegingen van het Onbewuste. Bourget zag het dilettantisme als een ziekte van zijn tijd, een teken van wilsverzwakking, gevolg van een overmaat aan kritisch denken. Door die *multiplicité*, een kwaal te wijten aan overcivilisatie, moest het ik wel zijn kern kwijtraken, en verbrokkelen. Het lijkt wel of we een hedendaagse kritiek lezen op het (post)-modernisme.

Te zien aan deze korte verkenning lijken er genoeg aanwijzingen te zijn dat je op Laforgue een modernisme-constructie kunt toepassen. Of hij hiermee populair wordt, is nog maar de vraag. Hij is voorlopig de dichter van wie velen wel eens gehoord hebben, die vagelijk interesse en sympathie opwekt, maar die niet echt gekend wordt. Tien jaar geleden kwam het eerste deel van zijn verzameld werk uit, tekstkritisch aangepakt, met veel onbekend materiaal, en tekeningen van de dichter zelf. Prachtig, maar de overige twee delen laten op zich wachten, en zullen waarschijnlijk nooit verschijnen. En dat is jammer.

Literatuur:

Belangrijkste monografieën over Laforgue die ook biografische gegevens bevatten:

David Arkell, *Looking for Laforgue, an informal biography.* Manchester, 1979
Michael Collie, *Jules Laforgue.* The Athlone Press, 1977.
J.L. Debauve, *Laforgue en son temps.* Neuchâtel, 1972.
Marie-Jeanne Durry, *Jules Laforgue.* Paris, Seghers, 1971.
Daniel Grojnowski, *Jules Laforgue et l'originalité.* Nauchâtel, 1988.
Léon Guichard, *Jules Laforgue et ses poésies.* Paris, 1977.
Pierre Reboul, *Jules Laforgue.* Paris, 1960.
François Ruchon, *Jules Laforgue. Sa vie, son oeuvre.* Genève, 1924.
Lawrence Watson, *Jules Laforgue, poet of his age.* 1980.

Uitgaven van werk:

Les Complaintes et les premiers poèmes, Gallimard, 1979.
L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Gallimard, 1979.
Moralités Légendaires, Gallimard, 1977.
Oeuvres Complètes, 6 volumes, Paris, Mercure de France, 1922-1930.
Oeuvres Complètes, tome I, L'Age d'Homme, 1986.

Eindnoten:

1. Zie: Claude Abastade ‘Le complexe de Lohengrin’. In: Europe 673, p. 65-71.
2. In: *La littérature symboliste.* PUF, 1963.
3. Een grondiger en meer systematische benadering van dit vraagstuk in mijn dissertatie *Jules Laforgue, une esthétique du fragmentisme*, eertijds af te ronden aan de VU Amsterdam.
4. We verwijzen naar de opstellen over Baudelaire en Renan in: Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine.* Gallimard, 1993.
5. Hierover: Judith Ryan in: *The Vanishing Subject; Early Psychology And Literary Modernism.* Chigaco/London, 1991.

Koen Vergeer

Symbolistisch theater
Over het toneelwerk van Maurice Maeterlinck

> *En Darwin bijvoorbeeld, om de man te noemen die haar met meer hartstocht en met meer methode heeft bestudeerd dan wie ook, Darwin, hoewel hij tracht het zichzelf niet te bekennen, raakt bij elke stap van zijn stuk en trekt zich terug voor het onverwachte en het onverzoenbare.*
> Maurice Maeterlinck, *Het leven der bijen.*

Symbolisme in België

Ergens aan het einde van de negentiende eeuw stond er regelmatig een groepje Belgen op de stoep van Rue de Rome nummer 89. In die tijd bezocht Maurice Maeterlinck (1862-1949) met een aantal companen de beruchte dinsdagavondjes van Stéphane Mallarmé. Alleen al om die reden vormt Maeterlinck met Émile Verhaeren, Charles Van Lerberghe, Georges Rodenbach, Albert Mockel de harde kern van het Belgisch Symbolisme. Aan een Nobelprijs dacht op dat moment nog niemand...

Het Belgisch symbolisme ontstond in een tijd dat de nog jonge Belgische staat op zoek was naar een eigen identiteit, een eigen literatuur (even terzijde: om niet in het typisch Belgisch labyrint verzeild te raken zal ik me hier beperken tot de Franstaligen; hun band met en bijdrage aan de *mainstream* van het symbolisme is het belangrijkst). De Belgische symbolisten waren daarom niet alleen op zoek naar herkenning en erkenning bij hun Franse taalbroeders, zij trachtten zich tegelijk van hen te onderscheiden. Mallarmé en Baudelaire bleven de absolute ijkpunten, maar de Belgische symbolisten richtten zich ook op Duitse geestverwanten als George, Novalis en Fichte. In beschrijvingen van het Belgisch symbolisme vindt men dan ook voortdurend de tegenstelling tussen de Mediterrane neiging naar hogere sferen en de Noordelijke gehechtheid aan de aardse werkelijkheid, kortom: azuur en klei. Zelfs in typeringen van Maeterlinck komt men dit steeds weer tegen: een stoere Vlaamse atleet, verzot op boksen en autoraces, in wie een Latijnse ziel sluimerde; of in de woorden van Gide: ‘Homme du Nord, tres positif, chez qui le mysticisme est une manière d'exotisme psychique.’

Generatie

Maar los van deze nationaal-geografische stereotypen is het symbolisme, dus ook het Belgische, te zien in het licht van een tegenstelling tussen de aardse, pragmatische werkelijkheid en de spiritueel bevlogen kunst. Wat te doen met de enorme Romantisch-idealistische erfenis in een tijd waarin wetenschap, technologie en economisch nut het steeds meer voor het zeggen hadden gekregen? Het is niet onmogelijk het symbolisme, zeker het Belgische, te zien als een uiting van een generatie. Advocaten- en dokterszoontjes, opgegroeid in relatieve welvaart, hoog opgeleid en vervolgens geconfronteerd metverveling, een economische crisis en een

afkalvend geloof. Daarnaast denderde de technologische revolutie voort. Fotografie en film slaagden erin de wereld snel en met een ongekende precisie te beschrijven, de natuurwetenschappen hadden onder invloed van het positivisme de pretentie de wereld te kunnen verklaren - duswelke ruimte bleef er over voor de kunst? Enerzijds kon de kunst zich bezinnen op haar eigen medium, op de taal en haar (on)mogelijkheden, anderzijds bleef er het onbekende, het 'Hogere' waar zelfs de wetenschap niet bij kon. Vooral de combinatie van deze twee mogelijkheden bleek voor de symbolisten een uitermate lucratief toevluchtsoord.

L'inconnu

Kunst, of het maken van een kunstwerk betekende voor de symbolistische dichters een intuïtieve zoektocht naar het onbekende. De taal was geen middel waarmee vooraf bestaande ideeën of gedachten wer-

den weergegeven; de taal werd een autonoom fenomeen waarin de dichter op zoek ging naar een transcendente ervaring: naar hogere, metafysische sferen, of naar de diepere, onbewuste lagen van de menselijke geest. Geliefde stijlmiddelen bij deze zoektocht waren de polysemie, de synestesie en de allusie.

Albert Mockel, de theoreticus van het Belgisch symbolisme formuleerde dit in zijn *Esthétique de symbolisme* als volgt: ‘Le symbole suppose la recherche intuitive des divers éléments idéaux épars dans les Formes. [...] Une oeuvre d'art est une phrase dont les Formes sont les mots: l'idée émane naturellement des Formes coordonnées.’

Ook Maeterlinck heeft zich meermalen in deze zin uitgelaten: ‘L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée...’

Emanatie voorbij het denken: het spreekt vanzelf dat het symbolisme geen vastomschreven idee of moraal uitdroeg, maar eerder een attitude, een richting, die van de lezer een actieve, creatieve leeshouding vroeg. Mockel stelde dat de symbolistische dichter ‘cherche moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève lui-même les paroles écrites.’

In de autonomie van de taal en de co-creatieve houding van de lezer herkent men reeds aspecten van de latere modernistische poetica. Men kan het symbolisme dan ook beschouwen als de kiem van het modernisme, nog gehuld in de sluiers van het Romantisch-decadentisme. Dit blijkt ook uit het symbolistisch theater van Maeterlinck.

De tweede dialoog

De symbolisten waren voornamelijk dichters. De poezie was voor hen het medium bij uitstek voor de queeste naar het onbekende. Naar de roman keek men eigenlijk niet eens om, al schreef uitgerekend een van de Belgische symbolisten, Rodenbach, een van de weinige echte symbolistische romans: *Brugesla-Morte.*

Meer interesse toonde men voor het theater. De voornaamste reden voor deze belangstelling school waarschijnlijk in de fascinatie voor Richard Wagner. In 1861 werd Wagner nog uit de Parijse Opéra weggehoond - je zou kunnen zeggen: door de vaders van de latere symbolisten, die niets moesten hebben van Wagners quasi-religieuze vervoering. Maar twintig jaar later dweepte men met het *Gesamtkunstwerk* en de bijbehorende filosofie. In 1885 werd La Revue wagnérienne opgericht, waarin Mallarmé nog hetzelfde jaar zijn ‘Richard Wagner - Rêverie d'un poète français’ publiceerde. Naar verluidt mocht Mallarmé op zijn dinsdagavonden graag theoretiseren over het theater.

Het is niet onmogelijk dat Maeterlinck door de rêverieën van Mallarmé beïnvloed is. Na zijn niet onverdienstelijk debuut als dichter wendde Maeterlinck zich in 1889 tot het theater. Een van de redenen voor deze verandering van genre was dat de poëzie de metafysische opvlucht misschien wat al te gemakkelijk maakte. Het theater hield het werk aan de grond en deed de tegenstelling en verbondenheid tussen aardsheid en transcendentie beter tot zijn recht komen. Maeterlinck: ‘Le poète dramatique est obligé de faire descendre dans la vie réelle [...] l'idée qu'il se fait de l'inconnu.’

Het belangrijkste middel daarbij was de dialoog. De theaterdialoog met al zijn verwijzingen, weglatingen, suggesties en implicaties stelde de dichter in staat een andere dialoog, gelegen achter de gewone dialoog, voelbaar te maken. Deze tweede, onuitgesproken dialoog maakte volgens Maeterlinck een veel diepere indruk op het publiek en vormde daarom de kern van ieder drama:

> A côté du dialogue indispensable il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle. [...] On peut même affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure, dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes [...].

Prinses Maleine

Het symbolistisch theater bleef lange tijd een kwestie van theorie en vooral van kritiek op de gangbare the-

aterpraktijk. Die praktijk bestond uit veel spektakelstukken vol actie en intrige, of uit meer realistische stukken waarin de psychologie van de personages centraal stond. Maar op 24 augustus 1890 meldde Octave Mirbeau in Le Figaro dat hij nu eindelijk een echt symbolistisch drama had gelezen. Het boek dat Mirbeau in handen had was *La Princesse Maleine* van Maurice Maeterlinck.

Prinses Maleine, Maeterlincks eerste theatertekst, gedrukt in een oplage van honderdvijfenvijftig exemplaren die betaald waren door zijn moeder, is eerlijk gezegd een nogal drakerig stuk waarin diverse handigheidjes van Shakespeare zijn overgenomen. Hamlet en Macbeth zijn overal herkenbaar. Het was vooral de invloed van Shakespeare die Mirbeau aanprees, want waar dat symbolisme nu uit bleek.... *Prinses Maleine* is nog steeds een spektakelstuk, met veel scènes vol instortende kastelen, onweersbuien, intriges en moord. Een tweede, stille dialoog, achter de gewone dialoog, valt niet te bespeuren en zelfs het blind regerende Noodlot, waar critici nogal eens op wijzen, is er niet: de moord op Maleine geschiedt uit kille, politieke berekening. Over blijven de feeërieke en tegelijk onheilspellende atmosfeer, de zwakke koning, de *femme-fatale* en een etherische prinses in een suggestief decor van horrorburchten met ramen die plots openwaaien en kruisen die op betekenisvolle momenten van kapelletjes omlaagstorten....

Prinses Maleine én de lof van Mirbeau, waarschijnlijk ingefluisterd door Mallarmé, maakten Maeterlinck in één klap beroemd. Maar volgens hem kwam alle lof te vroeg. Maeterlinck twijfelde erg aan de mogelijkheden van het theater. Zelf verkondigde hij in 1890 nog dat grote drama's als *Hamlet* en *Othello* niet voor opvoering geschikt waren. De aanwezigheid van de acteurs verstoorde de poëtische droom die het wezen van een groot kunstwerk is:

> Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves! [...] Tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active d'homme. Il y a divergence ininterrompue entre les forces du symbole et celles de l'homme qui s'y agite.
> Maeterlinck voorzag eigenlijk maar een oplossing: ‘Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène.’

Les aveugles

Natuurlijk ging Maeterlinck niet zover de mens geheel van de bühne te verwijderen, maar in zijn volgende toneelteksten slaagde hij er wel in de activiteit van de acteurs drastisch te beperken.

Hierin schuilt de belangrijkste vernieuwing van het symbolistisch theater: het drama werd verplaatst van ‘buiten’ naar ‘binnen’, dat wil zeggen: het spektakel werd vervangen door intimiteit en de psychologie en de moraal door een kaal en onontkoombaar Noodlot. In ‘Le Tragique Quotidien’ (1896) bracht Maeterlinck de diepere reden voor deze verschuiving onder woorden:

> Er is een dagelijks drama dat veel echter is, veel dieper en veel meer conform ons ware leven dan het drama van het grote avontuur. Dit essentiële drama is makkelijk voelbaar, maar het is niet eenvoudig om het te laten zien omdat het niet zomaar materieel of psychologisch is. Het gaat hier niet langer om een welomschreven strijd tussen twee wezens, het gevecht tussen het ene en het andere verlangen, of de eeuwige strijd tussen passie en plicht. Het gaat er veeleer om te laten zien wat er zo verbijsterend is aan het naakte feit dat we bestaan.

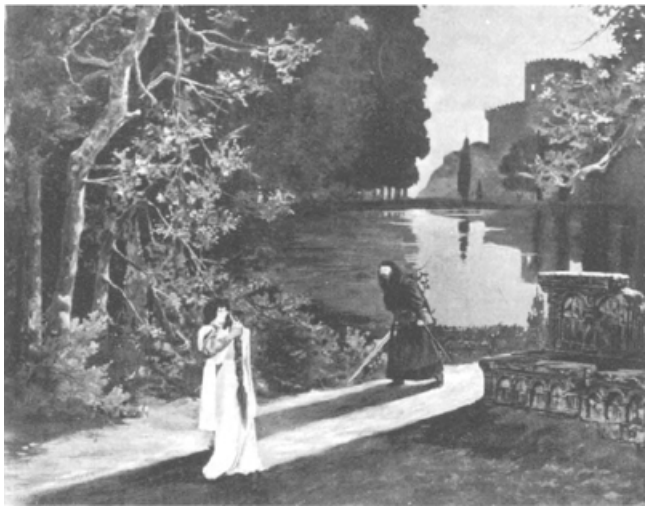
In 1890 schreef Maeterlinck twee verwante stukken die in de zojuist genoemde richting duidelijk het meest vooruitstrevend zijn. *L'Intruse* en *Les Aveugles* zijn Maeterlincks meest symbolistische, of misschien nog beter: meest modernistische toneelstukken. Vooral *Les Aveugles* wijst ver vooruit naar een van de hoogtepunten van het twintigste eeuws modernistische drama: *Wachten op Godot* van Samuel Beckett. In *Les Aveugles* zitten twaalf blinden (zes mannen en zes vrouwen) op het toneel. Ze weten niet waar ze zijn en wachten op de terugkeer van hun gids, een priester, die echter dood in hun midden ligt. De dialoog tussen de blinden verwijst voortdurend naar de menselijke conditie:

De oudste blinde Man:
Wij hebben elkander nooit gezien. Wij ondervragen elkaâr en wij geven elkaâr antwoord; wij leven samen, wij zijn altijd samen, maar wij weten niet wat wij zijn! ... Al betasten wij elkander met beide handen, de oogen weten meer dan de handen...

De zesde Blinde:
Ik zie somtijds uwe schimmen wanneer gij in de zon staat.

De oudste blinde Man:
Wij hebben nooit het huis gezien waarin wij leven; al betasten wij de muren en de vensters, wij weten niet waar we leven!...

Er zijn allerlei interpretaties vast te knopen aan de dode priester als symbool voor de uitgespeelde rol van de religie, aan de strikte scheiding der seksen, de grotere intuïtie van de vrouwen en de materialistische zelfingenomenheid van de mannen, maar het belangrijkste is het statische karakter van het drama. Een handeling lijkt in *Les Aveugles* geheel afwezig en ook de tekst, vol korte zinnen, onpersoonlijke constructies en herhalingen, vertoont weinig ontwikkeling. Maeterlinck had geluk dat zijn stukken werden opgevoerd door de belangrijke Parijse theatervernieuwer Lugné-Poe. Het statische, hiëratische spel, waarmee het gezelschap wereldfaam verwierf, paste uitstekend bij Maeterlincks ideeën.



Scène uit Pelléas en Mélisande

Voor het publiek bleek alle vernieuwing niet altijd even gemakkelijk te volgen. Een ooggetuige vertelt hoe er tegen het eind van het stuk, als de oudste blinde het lijk van de priester vindt, een grote zucht van opluchting door de zaal ging, gevolgd door een daverend applaus.

Pelléas en Mélisande

Met *Pelléas en Mélisande* vond Maeterlinck in zekere zin de juiste mix tussen modernisme en decadentie. Maeterlincks meest bekende drama is daarom misschien wel zijn meest symbolistische werk.

De atmosfeer in *Pelléas en Mélisande* is - in tegenstelling tot die in *L'Intruse* en *Les Aveugles* - weer sprookjesachtig en onheilspellend. De setting is zwaar bela-

den met symboliek: wonderlijke vijvers, bossen waar nooit de zon komt, onderaardse kerkers vol dodenlucht, etcetera. De handeling is echter summier en de dialogen lopen over van suggestie en allusie. De psychologie is volkomen afwezig, overal ademt slechts het Noodlot dat zich onvermijdelijk over de personages voltrekt.

Het meest intrigerende personage is ongetwijfeld Mélisande. Stonden de *femme fatale* en het onschuldige wicht in *Prinses Maleine* nog tegenover elkaar, in Mélisande zijn zij verenigd. Maar wie Mélisande tracht te doorgronden kijkt in een afgrond. Wanneer zij sterft, weet niemand wie zij was, waar ze vandaan kwam en wat er nu precies tussen haar en Pelléas is voorgevallen. Zij laat een dochtertje achter, waarvan de oude koning zegt: 'Het moet leven, nu, in haar plaats... De beurt is nu aan dit arme kind...'

Pelléas en Mélisande is Maeterlincks meest Wagneriaanse drama. De plot doet denken aan Tristan en Isolde en Mélisande lijkt in veel opzichten op Kundry uit Parsifal. Het is dan ook geen wonder dat Debussy *Pelléas en Mélisande* verkoos om op muziek te zetten. En net als bij Wagner is het waarschijnlijk de muziek waaraan dit nauwelijks nog te verteren drama vol symbolistische overkill zijn roem te danken heeft.

Cyborgs

Na *Pelléas en Mélisande* schreef Maeterlinck een drietal kortere stukken voor marionettentheater. De inhoud van die stukken ligt in de lijn van wat hij tot dusverre had geschreven. Belangrijker is dat hij ze speciaal voor marionetten schreef: het is de uiterste konsekwentie van zijn veronderstelling dat de mens uiteindelijk van de bühne zou moeten worden verwijderd, ten gunste van het symbool of het gedicht. Al eerder had Maeterlinck zich afgevraagd wie of wat de levende acteurs zou moeten vervangen. Het is een prachtige passage, die ik hier voor de duidelijkheid in zijn geheel weergeef:

> Het is moeilijk te voorzien door wat voor levenloze wezens de mens op de bühne vervangen zou moeten worden, maar misschien dat de vreemde indrukken opgedaan in de wassen beeldengalerieën bijvoorbeeld, ons reeds lang geleden op het spoor van een nieuwe of dode kunst hebben gezet. We zouden dan wezens zonder noodlot op de planken zien, wier identiteit die van de held niet meer zou uitwissen. Het lijkt er bovendien op dat elk wezen dat schijnt te leven zonder levend te zijn, een beroep doet op buitengewone krachten; en het is niet gezegd dat die krachten niet precies dezelfde zouden kunnen zijn als die waar het gedicht een beroep op doet. De huivering die deze wezens, zo aan ons gelijk maar voorzien van een dode ziel, oproepen, komt die niet voort uit het feit dat zij het moeten stellen zonder mysterie? Omdat zij geen eeuwigheid rondom zich dragen? Is het de huivering, voortkomend juist uit de afwezigheid van de huivering die om ieder levend wezen hangt, zo onontkoombaar en gewoon dat zijn weglating ons schrik aanjaagt, zoals wij schrikken van een man zonder schaduw of een leger zonder wapens? Is het de manier waarop onze

> dagelijkse kleren gedragen worden door lichamen zonder noodlot? Worden we bang van de gebaren en de woorden van een wezen net als wij, omdat we weten dat die gebaren en woorden, dankzij een monsterlijke afwijking, geen enkele weerklank hebben en nergens wijzen op een keuze van een of andere eeuwigheid? Is het omdat ze onsterfelijk zijn? - Ik weet het niet; maar de sfeer van ontzetting waarin zij zich ophouden is de sfeer van het gedicht zelf; het zijn de doden die ons, met etherische stemmen, lijken toe te spreken.

Met dit prachtige fragment, waarin Maeterlinck morrelt aan de grenzen tussen mens en machine (de wassen beelden waren in die tijd bij voorkeur uitgerust met mechanisch beweegbare ledematen) tussen leven en dood, toont Maeterlinck zich gefascineerd door een onderwerp dat de mens al sinds de Oudheid bezighoudt en dat in onze tijd, door de toenemende mogelijkheden van implantatie- en simulatietechniek, weer volop aandacht geniet. Eigenlijk stelt Maeterlinck voor om *cyborgs* op het toneel te brengen. Ongetwijfeld verwachtte hij dat deze onsterfelijke, en dus a-seksuele, mens-machines zijn (typisch symbolistische) angsten en verlangens zouden kunnen sublimeren.

Aglavaine en Sélysette

In 1896 publiceerde Maeterlinck een drietal teksten die er op wijzen dat hij zich begon te verwijderen van de symbolist die hij tot dan toe geweest was. Met *Douze Chansons* sloot hij zijn poëtisch oeuvre min of meer af en met *Le trésor des humbles* begon Maeterlinck een nieuw leven als essayist (waarover zo dadelijk).

In *Aglavaine en Sélysette* laat Maeterlinck het symbolistisch theater achter zich, al is het geen radicale breuk. De handeling is nog altijd beperkt en de plaats is opnieuw een sprookjesachtige omgeving. De personages zijn echter veel 'menselijker' geworden. Ze spreken in langere volzinnen en zijn voortdurend op zoek naar verklaringen voor hun gedrag. Het Noodlot is niet langer een blind regerende kracht; de mens heeft er wel degelijk iets tegen in te brengen, al is het maar een moeizame en vergeefse worsteling.

Aglavaine en Sélysette handelt over een hooggestemde driehoeksverhouding, waarin de brave Sélysette uiteindelijk besluit te wijken voor de welhaast goddelijke Aglavaine. Het drama zelf bestaat uit tobberige, soms haast melodramatische dialogen en betogen over de *double-binds* van de liefde:

Aglavaine:
Hij zal in jou beminnen wat hij in mij beminde, wijl het hetzelfde is... Er is niemand op aarde die me zoo gelijkt als Méléandre. Hoe zou hij dan jou niet minnen, als ik jou bemin, en hoe zou ik hem beminnen als hij jou niet minde? ... Hij zou noch zichzelve, noch mij gelijken...

Sélysette:
Er is niets dat hij in mij beminnen kan... en jij weet zooveel dat ik nooit weten zal, Aglavaine...

Aglavaine:
Omhels me Sélysette, en geloof me als ik zeg, dat alles wat ik weet, misschien, niet meer waard is, dan al wat jij gelooft niet te weten...

Maeterlincks commentatoren raken er niet over uitgespeculeerd in hoeverre de verandering in Maeterlincks werk werd veroorzaakt door zijn ontmoeting, in 1895, met Georgette Leblanc. Het ligt ook wel erg voor de hand: introverte, seksueel getroubleerde en over zijn theaterwerk twijfelende dichter ontmoet slagvaardige vrouw van de wereld met talrijke connecties achter de schermen van het theater.

Feit is dat Maeterlinck zich sinds die tijd meer en meer in ethische zin over de mens en de wereld uitlaat. Het Noodlot en *l'inconnu* bleven weliswaar in zijn visie op de wereld aanwezig, maar het grote onbekende werd voor Maeterlinck niet meer dan een 'tijdelijke onwetendheid', die men met alle mogelijke middelen moest zien te overwinnen. Uiteindelijk had het leven een doel, al bleef Maeterlinck daar heel subtiel aan twijfelen: 'Het is verstandig te denken en te handelen alsof alles wat de mensheid overkomt onmisbaar is.'

Essays

Het essay bleek voor Maeterlinck het beste medium om zijn nieuwe inzichten onder woorden te brengen. Deze essays, verzameld in bundels als *Le trésor des humbles*, *La vie des abeilles* en *Le grand secret* zijn een mengeling van empirie, filosofie, moraal, kosmologie en dat alles in de ruimste zin van het woord. Maar op de beste momenten blijkt Maeterlinck, vóór alles, te geloven in de taal, de stijl die een mens naar hogere of diepere inzichten kan voeren. In het volgende fragment over de bijenkoningin is de symbolistische dichter nog altijd herkenbaar:

> Dadelijk vormen zich de benden die haar achternaduiken in de zee van zaligheid, waarvan de heldere grenzen zich verplaatsen. Maar zijzelf, dronken van haar vlucht en gehoorzamend aan de heerlijke wet van de soort, de wet die in haar plaats haar minnaar kiest en die wil dat alleen de sterkste haar bereikt in de eenzaamheid van de ether, zij stijgt altijd voort en de blauwe morgenlucht stort zich voor de eerste maal in de luchtgaten van haar rug en zingt als het bloed van de hemel in de duizenden haarworteltjes, verbonden met de twee luchtzakken die de helft van haar lichaam innemen en zich voeden met de ruimte. Zij stijgt altijd voort. Zij wil een verlaten gebied bereiken, zelfs niet door vogelen bezocht, die het mysterie zouden kunnen verstoren. Nog stijgt zij wanneer de ordeloze bende

vermindert en uiteenvalt onder haar. De zwakken, de zieken, de ouden, de ongewensten, de slechtgevoeden uit trage of arme korven verzaken aan de achtervolging en verdwijnen in de lege ruimte. Zij legt haar vleugels een laatste inspanning op en dan wordt ze ingehaald door de uitverkorene, die haar vastgrijpt, in haar dringt, en in een dubbele vervoering dwarrelt de stijgende spiraal van hun omhelzingsvlucht één seconde in de vijandige verrukking van hun liefde.

Literatuur

Een beknopte bibliografie van Maurice Maeterlinck:

Serres Chaudes (gedichten), 1889
La Princesse Maleine, 1889
L'Intruse, 1890
Les Aveugles, 1890
Pelléas et Mélisande, 1892
Alladine et Palomides, 1894
Intérieur, 1894
La mort de Tintagiles, 1894
Album de douze chansons, 1896
Aglavaine et Sélysette, 1896
Le trésor des humbles, 1896
La vie des abeilles, 1901
Le grand secret, 1921

Gebruikte vertalingen:

De indringer/ De blinden, vertaling: J. Clant van der Mijll-Piepers. Meulenhoff, 1910.
Aglavaine en Sélysette, vertaling: J. Pzn. Proost. Uitgeverij Johan Pieterse, 1903.
Gedichten/ toneel en proza vertaling: J.L. de Belder en J. Vercammen. Uitgeverij Heideland, 1962.

Geraadpleegde literatuur:

Jeannine Paque, *Le symbolisme Belge.* Labor, 1989.
Marcel Postic, *Maeterlinck et le symbolisme.* Nizet, 1970.
Maurice Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896).* Textes réunis et commentés pas Stefan Gross. Labor, 1985.

Maurice Maeterlinck werd in 1911 onderscheiden met de Nobelprijs voor literatuur.

Lieske Tibbe

Symbolisme en socialisme
Herman Gorter, Richard en Henriëtte Roland Holst over literatuur en beeldende kunst

Eind 1892 maakte de beeldend kunstenaar Richard Nicolaüs Roland Holst (1868-1938) een litho ‘Mélisande’, geinspireerd op het in hetzelfde jaar verschenen toneelstuk *Pelléas et Mélisande* van Maurice Maeterlinck. De afbeelding stelt de hoofdpersoon Mélisande voor aan de rand van een diep donker water. Een sieraad is zojuist in het water gevallen en heeft grote kringen achtergelaten.

Een dergelijke scène komt tweemaal voor in het drama: in het begin treft Golaud, een koningszoon, de angstige en schreiende Mélisande aan bij een bron in het woud; zij heeft zojuist een gouden kroon in het water laten vallen. Hij neemt haar mee naar zijn voorouderlijk kasteel en trouwt haar. Maar zijn jongere broer Pelléas en zij vatten, aanvankelijk onbewust, liefde voor elkaar op; als zij elkaar ontmoeten bij een diepe bron in het kasteelpark speelt zij met haar trouwring en laat die in het water vallen. Het verhaal eindigt ermee dat Golaud zijn broer doodt en Mélisande sterft.[1.]

Mélisande (litho van R.N. Roland Holst) collectie Rijksmuseum Amsterdam

Roland Holst gaf Mélisande in sierlijke golvende lijnen weer als een fragiele gestalte met verfijnde gebaren. Haar lange haren reiken tot aan het wateroppervlak en het spiegelbeeld daarvan vermengt zich met de kringen in het water tot een voor de jaren negentig zeer typerend lijnenspel. Zijn interpretatie is heel anders dan de nogal theatrale en gedetailleerde foto-illustratie die bij een vertaling van het spel uit 1911 staat afgedrukt.[2.] Maeterlinck zelf schijnt zich in de versie van Roland Holst goed te hebben kunnen vinden. Henriette Roland Holst vermeldt dat hij in een opdracht aan haar man schreef: ‘à celui qui m'a fait *voir* Mélisande si

merveilleusement'.[3.] De sobere, lineaire interpretatie van Roland Holst past misschien ook beter bij de sfeer van het toneelstuk dan de gedetailleerde foto met exuberante poses: het stuk van Maeterlinck is eveneens weinig overdadig wat betreft taalgebruik, gebeurtenissen en optredende perso-

nen. Het bestaat voor het grootste deel uit dialogen tussen twee personen alleen, in korte zinnen en met weinig handeling, tegen een slechts vaag aangeduide middeleeuws aandoende omgeving. Verder worden er vaak dezelfde beelden gebruikt: diepe wateren en donkere grotten, duisternis, onheilspellende en beklemmende bossen. De gevoerde gesprekken hebben een onwezenlijk soort ijlheid; de personen praten vaak langs elkaar heen en geven ternauwernood antwoord op elkaars vragen; zij zijn geen handelende individuen met duidelijke karaktertrekken, maar bijna abstracte gestalten. Alleen Mélisande krijgt een bijzonder kenmerk: haar lange blonde haren, waar Pelléas in verstrikt raakt. Die haren nemen dan ook een opvallende plaats in op de litho van Roland Holst. Hij heeft de betekenisgevende elementen van het stuk van Maeterlinck kernachtig samengevat, als een ‘symbool’.

Afbeelding bij ‘Pelléas en Mélisande’ in: Maurice Maeterlinck, Dramatische Werken (Amsterdam 1911)

Naturalisme en synthetisme

De verschillen in uitbeelding van dezelfde literaire scène zijn niet alleen het gevolg van het verschil in kunstvorm of gebruikt medium. Beide versies staan als het ware model voor twee verschillende soorten symbolisme in de beeldende kunsten. Aan de ene kant was er een richting met ingewikkelde en raadselachtige voorstellingen. Stilistisch gezien bleef deze richting de traditie van het naturalisme trouw: zelfs de meest fantastische en irreële bedenksels werden weergegeven met natuurgetrouw gebruik van licht en schaduw, plasticiteit en dieptewerking. De voorstellingswereld was doorgaans ontleend aan een soort ‘individuele mythologie’ van de kunstenaar, overeenkomstig de individualistische l'art pour l'art-opvatting van het kunstenaarschap. De kunst moest de diepste diepten van de ziel van de kunstenaar weergeven.

Daarnaast ontwikkelde zich iets later een richting waarbinnen gestreefd werd naar het uitdrukken van ideeën en gevoelens waarvan de betekenis boven het persoonlijke uitsteeg, via eenvoudige, gestileerde vormen en zoveel mogelijk ongebroken kleurvlakken. Essentie in vorm en kleur moest de voorstelling ontdoen van toevallige, vluchtige bijzonderheden en er een meer blijvend, 'objectief' karakter aan geven. *Synthetisme* of *cloisonisme* was de oorspronkelijke naam voor deze richting, die door Paul Gauguin en zijn volgelingen werd ontwikkeld. In Frankrijk kwamen beide schilderkunstige richtingen naast elkaar voor vanaf ongeveer 1889, in Nederland vanaf ongeveer 1892. Het synthetisme liep parallel met een richting in de literatuur die

streefde naar zodanige uitdrukking van gevoelens en ideeën dat ze ook voor komende generaties te herkennen en te ervaren zouden zijn. De uitdrukkingswijze die men daarvoor koos, noemde men het *symbool*: taalgebruik dat niet verhalend of beschrijvend was, maar de meest kernachtige evocatie van een Idee.

Samengaan van de kunsten

In de theorievorming rond symbolistische kunst speelde het samengaan der verschillende kunsten, vooral muziek, poëzie en schilderkunst, een belangrijke rol. Aanvankelijk ging men ervan uit dat gewaarwordingen van verschillende zintuigen in wezen dezelfde sensatie zouden kunnen opwekken en dat daarom de ene kunstvorm in de andere 'vertaald' kon worden. De kunsten konden als het ware in elkaar overvloeien. De Franse criticus Gabriel-Albert Aurier (1865-1892), verdediger van Gauguin en het synthetisme, bakende juist de rol van de verschillende kunsten ten opzichte van elkaar af.

Aurier kondigde het bankroet aan van de realistische kunst. Deze kunst hoorde volgens hem typisch bij de negentiende-eeuwse wereldbeschouwing, de positivistische visie die er van uitging dat de mens het hele leven, alle verschijnselen, op den duur wetenschappelijk zou kunnen verklaren door nauwgezette observatie, ontleding en beschrijving. Maar bij het naderen van het einde van de eeuw moesten de wetenschapsoptimisten wel tot de conclusie komen dat zij slechts de uiterlijke verschijningsvorm van de dingen hadden nagejaagd; de uiteindelijke levensraadsels waren onopgelost gebleven. En zo moesten ook zowel literatuur als beeldende kunst niet langer streven naar beschrijving of nabootsing van de zichtbare werkelijkheid. Achter de uiterlijke verschijningsvorm van de dingen ging de geestelijke kern schuil, de Idee, de ware werkelijkheid. Tot die ware werkelijkheid moest de kunstenaar zien door te dringen om ze daarna in haar essentie door te geven, ontdaan van alle tijdelijke en oppervlakkige bijkomstigheden. Literatuur mocht daarom niet meer vertellend, anekdotisch of louter weergave van voorbijgaande stemmingen zijn; schilderkunst moest afstappen van het minutieus weergeven van details dan wel het vastleggen van vluchtige impressies; dat alles werd nu veroordeeld als op de uiterlijke schijn gerichte kunst. In deze optiek was het samengaan van literatuur en schilderkunst ook niet meer te verwezenlijken door het eenvoudigweg illustreren van proza of poëzie, of het uitbeelden van scènes daaruit. Naast naturalistische werd ook classicistische, op representativiteit gerichte kunst afgewezen als uiterlijk en hol vertoon; voor de literatuur betekende dit afzien van retoriek en ingewikkelde beeldspraak, voor de schilderkunst van allegorische voorstellingen en 'lege' klassieke vormtaal. Eenvoudige vormen en voorstellingen kwamen het dichtst bij de kern der dingen.

In de beschouwingen van Aurier over de contemporaine schilderkunst komen herhaaldelijk aan muziek en literatuur ontleende termen voor. In zijn opvatting vormden kleuren, vormen en lijnen een systeem van tekens, net zoals woorden in een tekst of klanken in een symfonie. De kunstenaar kon zelf de samenstelling van die tekens bepalen, onafhankelijk van hun voorkomen in de uiterlijke realiteit. Daarbij was hij vrij om die beeldende tekens af te zwakken, te overdrijven of te vervormen, als hij vond dat de juiste expressie van het Idee dat vereiste. Die vervormingen

moesten wel tot doel hebben de tekens eenvoudiger en essentiëler te maken en niet afleidend werken. Anders zou de schilder lijken op een ‘littérateur ingénu qui penserait ajouter quelque chose à son oeuvre en soignant et en ornementant de futiles paraphes sa calligraphie’.[4.]

Groote gezonden simpelheid

Deze laatste gedachte is terug te vinden in brieven die Roland Holst in 1893 schreef aan zijn latere vrouw, Henriëtte van der Schalk. Hierin bekritiseerde hij zijn kunstbroeders Jan Toorop en Johan Thorn Prikker:

> Wat Prikker en Toorop willen, voel ik, overgedragen in dichtkunst alzoo; of je om alle zenuwen tegelijk te raken, hetzij op eendere wijze, hetzij samengaand als akkoord, je verzen ging schrijven op bijzonder gekleurd papier, varieerend ook, varieerend geparfumeerd ook, beschreven met verschillend gekleurde inkten; en de letters gaande van oud gotische tot moderne hanepooten; of je dan

> nog midden in een regel noten schreef die als klank tusschenin gezongen moesten worden. Of je op een druk heeten zomerdag in warm water te loor gaat. Op dat kwebbelig sensitivisme dat nu in de lucht zit, moet eens ferm met de natte zweep worden opgeranseld. En groote gezonden simpelheid nù, zou zijn als een eik hoog boven verlepte orchideën.

In een volgende brief sprak hij zijn twijfels uit over het overdadige gebruik van golvende ‘geluids-lijnen’ in hun werk (hij zou bijvoorbeeld ‘De Zang der Tijden’ van Toorop, eveneens uit 1893, bedoeld kunnen hebben):

> [...] die bewering dat lijnen in een teekening door hun loop evokeeren geluiden is onzuiver, wel evokeert een heel ding één of een gekombineerd geluid, daardoor ook dat je zeer stellig kunt spreken over een muzikaal of niet muzikaal schilderij, maar een geluid af te beelden door den loop van een lijn, en te beweren dat men daardoor de grenzen verwijd van plastiek is onzuiver, en voor de helft zelfbedrog.[5.]

Jan Toorop ‘De Zang der Tijden’ (afb. Rijksmuseum Kröller-Müller)

Twee jaar later beproefde Roland Holst zijn krachten op het vormgeven van de bundel *Sonnetten en Verzen in terzinen geschreven* van Henriette van der Schalk. Inderdaad probeerde hij niet de verzen te ‘vertalen’ door gekleurde of bijzondere letters of ornamenten; de vormgeving is verzorgd maar zeer ingehouden. In haar sonnetten beschrijft Henriëtte van der Schalk de hierboven beschreven opvattingen over Idee-kunst als een proces van persoonlijke geestelijke groei: het ontwaken van de menselijke ziel, bewustwording van de grenzen van ons zintuiglijk weten, smart, bezinning en kentering, wijsheid en kennis van de geestelijke waarheid. De - schaarse - symbolische ornamenten zijn niet illustrerend van aard, maar aanvullend en ondersteunend: luidende klokken, planten die de verschillende groeistadia der ziel weergeven.[6.] Misschien ook geeft het lijnenspel rond de gedichten, waarin de verticale tendens domineert, het proces van de omhoogstrevende ziel weer. En zo versterkt de totale compositie van het boek (ook lettertype en papiersoort zijn zorgvuldig gekozen) de grondgedachte van de inhoud; twee tekensystemen dragen dezelfde boodschap over.

OVER DE ONMACHT ONZER ZINNEN EENIG DING NAAR WAARHEID TE KENNEN 115

Wij kennen alleen geestelijke dingen.
Al wat gestalte is leeft de oogen gesloten
en gaat zwijgend voorbij zooals een groote
stoet van altijd zwijgende kloosterlingen.
De praatzieke en verstrooide wereldlingen
starend naar hun tot in den dood besloten
werend gelaat, sturen vergeefs de vloten
van hun gedachte uit om binnen-te-dringen

in de wat'ren dier geloovige kracht.
Zóó gaan de zinnen naar lijflijke rijken
en keeren weer, arm aan de goede vracht
van 't weten dat zij niet kunnen bereiken
want in alle landen waar zij neerstrijken
maakt hunner vleug'len schaduw diepe nacht.

fragment uit ‘Sonnetten en verzen in terzinen geschreven’, door H. van der Schalk

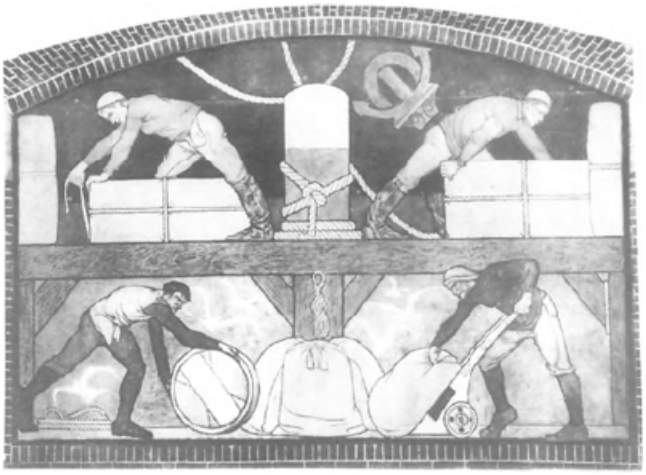
Het decoratieprogramma van de beurs

De decoratie van de Beurs van Berlage is het meest bekende voorbeeld uit die tijd van samenspel van architectuur, decoratieve kunsten en poëzie. Het centrale thema van het decoratieprogramma is de ontwikkeling van Amsterdam, verbonden met de zich steeds verder uitbreidende handelsbedrijvigheid. De ontwikkeling van de handel wordt tevens gezien als een soort maatschappelijk emancipatieproces dat tenslotte zou voeren tot opheffing van de onvrijheid en maatschappelijke ongelijkheid en de mensheid terug zou voeren naar een oorspronkelijke samenlevingsvorm van harmonie. In de Beurs zien we de twee tekensystemen, woord en beeld, door elkaar heen spelen; samen verzorgen zij de opbouw van deze centrale gedachte.

Lambertus Zijl, ‘Hun omgang’. Reliëf boven de ingang van de Beurs van Berlage (1902-1903)

Albert Verwey, die het programma ontwierp, publiceerde eerst een opstel over zijn visie op de ontwikkeling van de handel. Dat opstel comprimeerde hij weer in een serie vierregelige gedichten, kwatrijnen, waarin per bouwonderdeel de inhoud van de decoratie werd aangegeven.[7.] Deze kwatrijnen vinden we op diverse plaatsen in het Beursgebouw terug. Soms zijn ze als louter tekstband door het metselwerk gevlochten, dan weer zijn ze te vinden onder een voorstelling die hun inhoud moet weergeven, zoals boven de ingang bij het reliëf van Lambertus Zijl, ‘Hun omgang’; dit driedelige reliëf verbeeldt de ontwikkelingsstadia van de maatschappij. Soms ook wordt de tekst helemaal weggelaten, zoals bij de wanddecoraties van Roland Holst in het trapportaal. De schilder kreeg hiervoor vier van de kwatrijnen van Verwey om ze min of meer zelfstandig uit te werken. De gedichten die hij kreeg zijn getiteld ‘De Koopman’, ‘Waarde’, ‘Arbeid’ en ‘Fabrieksheer’. Roland Holst gaf het thema op de ene wand weer door vier sjouwende haven-

arbeiders, op de andere door vier industrie-arbeiders: metaalarbeiders en mijnwerkers.



R.N. Roland Holst, ‘Handel.’ Wanddecoratie in de Beurs van Berlage (1903)

De kerngedachte van het programma is uitgedrukt in de reliëfs van Zijl en in drie tegeltableaux van Toorop in de voorhal, ‘Verleden’, ‘Heden’ en ‘Toekomst’. Het verschil in uitwerking van de kerngedachte door beide kunstenaars is significant: Zijl gebruikte eenvoudige voorstellingen van elementaire menselijke handelingen, terwijl Toorop een persoonlijke en ingewikkelde variatie op de kwatrijnen maakte. Toorop schreef er een uitleg bij, die werd gepubliceerd in diverse bladen en kranten. Ook die uitleg was weer dermate gecompliceerd dat veel tijdgenoten er moeite mee hadden en zich afvroegen of deze tableaux wel pasten in het totale concept van de Beurs. Het meest cryptisch vond men het tableau ‘Toekomst’: een Nieuwtestamentische scène (Christus en de Samaritaanse vrouw) gecombineerd met een oude blinde arbeider (‘tastend in het gedesequilebreerde leven naar de eenheid van het geestelijke en materieele bestaan’) en met op de achtergrond het hoopvolle droombeeld van gelukkige mensenparen, wandelend in een bloesemvolle tuin.[8.]

Jan Toorop, ‘Toekomst’. Tegeltableau in de Beurs van Berlage (1902-1903)

De wandschilderingen in het A.N.D.B-gebouw

Het door elkaar spelen van tekensystemen is consequent uitgewerkt in de cyclus wandschilderingen van Roland Holst in de grote vergaderzaal van het

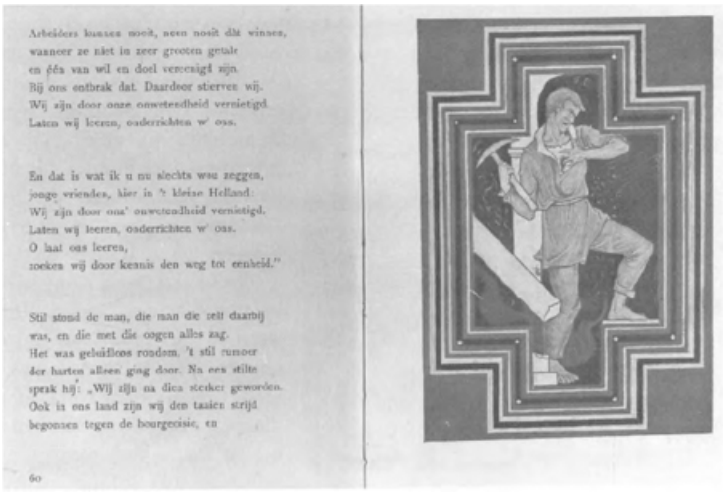
A.N.D.B.-gebouw (het huidige Vakbondsmuseum), voltooid in 1907. De schilderingen gaan vergezeld van zowel een programmaboekje als geschilderde tekstregels. De geschilderde regels, geschreven door Henriëtte Roland Holst, zijn verwerkt in de uitvoerig geornamenteerde omlijstingen rond de voorstellingen. Roland Holst schreef in zijn programmaboekje dat de vlakverdeling binnen de wanden en de vorm van de ornamentale omlijstingen afgeleid waren van de architectuur van de zaal. Door de schilderingen op deze manier in ornamentlijsten te plaatsen voorkwam hij dat ze als illusionistische doorkijkjes in de wand gezien konden worden; het opnemen van teksten in de lijstwerken versterkte dit nog. Hier was geen sprake van een 'geschiedenis' die geïllustreerd werd of, andersom, van een voorstelling die textueel toegelicht werd: er werd een Gedachte (de kracht van de solidariteit, die tot bevrijding zal voeren) op twee manieren overgebracht. En die gedachte was weer in overeenstemming met de functie van de architectuur.

Vier reprodukties naar voorstellingen uit deze cyclus zijn terug te vinden in de tweede druk

(1908) van *Een klein Heldendicht* van Herman Gorter. Gorter schreef over deze reprodukties in de voorrede:

R.N. Roland Holst, fragment wandschildering in het A.N.D.B.-gebouw (1907)

> Vreugde en trots vervullen ons hart nu het eerste begin van socialistische schilderkunst en poëzie elkander ontmoet. Wel zijn de beeldjes, die wij bedachten, nog maar klein in vergelijking met ons groote voorbeeld: den reuzenstrijd van het proletariaat, - wel zijn de vormen en de veronderstellingen waarin wij ons bewegen, nog vaak ouderwetsch, - maar [...] voor het eerst staat hier in kunst het socialisme als de zon waarom zich het geheele leven bewegen moet.
> En laat maar het proletariaat zijn loop met de snelheid vervolgen, waarmede het naar de nieuwe wereld ijlt, - in de handen der kunstenaars die het begeleiden, zal de kunst wassen van de kleine vonk die wij hier toonen, tot een wereldverlichtende vlam.



Arbeiders kunnen moet, neen nooit dit winnen,
wanneer ze niet in zeer grooten getale
en één van wil en doel verenigd zijn.
Bij ons ontbrak dat. Daardoor sterven wij.
Wij zijn door onze onwetendheid vernietigd.
Laten wij leeren, onderrichten w' ons.

En dat is wat ik u nu slechts wou zeggen,
jonge vrienden, hier in 't kleine Holland:
Wij zijn door ons' onwetendheid vernietigd.
Laten wij leeren, onderrichten w' ons.
O laat ons leeren,
zoeken wij door kennis den weg tot eenheid."

Stil stond de man, die naar die zelf daarbij
was, en die met dit oogen alles zag.
Het was gelukkens rondom. 't stil rumoer
der harten alleen ging door. Na een stilte
sprak hij: „Wij zijn na dien sterker geworden.
Ook in ons land zijn wij den tasten strijd
begonnen tegen de bourgeoisie, en

60

Fragment uit ‘Een klein heldendicht’, met illustratie van R.N. Roland Holst (1908)

De illustraties van Roland Holst bij *Een klein Heldendicht* zijn enigszins aangepast aan de nieuwe functie; in de reprodukties ontbreekt een deel van de geschilderde omlijsting. Nog opvallender is het ontbreken

van de geschilderde dichtregels van Henriëtte Roland Holst. Woord en beeld waren hier kennelijk wel als combinatie ontworpen maar toch, althans wat betreft het beeld, zelfstandig bruikbaar. Bij vergelijking van de illustraties met de tekst van Gorter blijkt de overeenkomst ook slechts zijdelings te zijn.

Socialistische esthetica

Sinds hun aansluiting bij de S.D.A.P. (1897) streefden Gorter en Richard en Henriëtte Roland Holst ernaar een nieuwe socialistische esthetica te ontwerpen; een van de bestanddelen van die esthetica was de positiebepaling ten opzichte van literatuur en poëzie uit het verleden. De kunst uit het verleden verklaarden zij vanuit de maatschappijvorm die haar had voortgebracht; zonder de artistieke verdiensten van die kunst te ontkennen wilden zij toch aangeven welke maatschappelijke verhoudingen de visie van de kunstenaar hadden bepaald en soms hadden verduisterd. Dit gold in het bijzonder voor de kunst uit de (pre)kapitalistische maatschappij vanaf ongeveer 1500 tot aan de eigen tijd. Zowel Gorter als Henriëtte Roland Holst beschreven keer op keer hoe de klasse der burgerij zich had ontwikkeld en aan de kunst haar 'burgerlijke' karaktertrekken had gegeven - van de krachtige zelfbewustheid van de beginperiode tot aan de decadente twijfel en zelfhaat aan het eind van de negentiende eeuw. Zij baseerden zich hierbij op de theorie van de 'klassemoraal', ontleend aan *Ethik und materialistische Geschichtsauffassung* van Karl Kautsky, dat in 1907 door Gorter vertaald werd. Kautsky poneerde daarin dat de sociale overlevingsdrang van de heersende klasse in de kapitalistische maatschappij had geleid tot een huichelachtig soort ethiek: verheven zogenaamd algemeen menselijke zedelijke beginselen die in werkelijkheid dienden om onvrijheid, ongelijkheid en uitbuiting te maskeren. De nieuw opkomende proletarische klasse moest daarom eigen morele idealen tegenover die van de bourgeoisie stellen.

Gorter verwerkte de inzichten over verschillende klassemoralen in een artikelenserie 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland' in de Nieuwe Tijd van 1897-1900 en 1908-1909 (de laatste serie is eigenlijk een bewerking van de eerste). De moraal van de burgerij zag hij weerspiegeld in haar poëzie: de burgerlijke poëzie moest gevoelens van kracht en geluk uitstralen, omdat de burgerlijke klasse de maatschappelijke macht had. Zij moest 'onbewust' en passief zijn, als uiting van individuen die de omstandigheden ondergingen als iets bovennatuurlijks in plaats van deze te doorzien en daarmee handelend op te treden. De natuur nam er een belangrijke plaats in, omdat de dichter via haar zichzelf buiten de maatschappij kon plaatsen: zij moest de gevoelens van het individu weerspiegelen.[9] De nieuwe poëzie moest deze kenmerken uiteraard nìet hebben: zij moest wetenschap en inzicht in de maatschappij koppelen aan aandoeningen van verstand en gevoel:

> Het onbewuste blijft de diepe bron. Het eeuwig menschelijke: de honger, de dorst, de liefde, de zucht naar samenzijn is de eeuwige, hoewel veranderlijke wel. Maar niet minder is de bron der poëzie de bewustheid: de kennis, de studie, het weten. Zooals die treffen het onbewuste oergevoel,

> zooals dit gemodificeerd wordt door gene en dan daardoor zijn karakter toont, dat is poëzie, dat is kunst.[10.]

Het proletariaat had voor Gorter die houding van nature: de arbeider zag in de fabriek hoe de natuurkrachten beheerst worden, ook al kende hij de theorie daarachter niet. En de maatschappelijke krachten die gezorgd hadden voor zijn ellendige toestand doorzag hij ook. Natuur en maatschappij hadden niets bovennatuurlijks voor hem.[11.] Niet de natuur, maar de maatschappij vormde volgens Gorter de inspiratiebron voor grote poëzie: alle grote dichters hadden uit haar geput. De grootste kunst was geboren in de steden: Athene, Florence, Rome, Brugge.[12.] Daarom keerde Gorter zich tegen natuurlyriek zoals zijn voorgangers, de Tachtigers, die bedreven. Niet dat er in de socialistische poëzie geen natuur-ervaringen mochten voorkomen, maar die ervaringen moesten niet het karakter hebben van passieve onderworpenheid of projectie van individuele emoties. Aandachtige beschouwing en begrip, zinvolle en in saamhorigheid gedeelde omgang met de natuur zorgden voor een werkelijke ervaring van eenwording.

Stervende bourgeoisie

Henriëtte Roland Holst beschreef het verval van de burgerlijke moraal en kunst onder andere in 'Maatschappelijke oorzaken van middeneeuwsche en moderne mystiek' in de Nieuwe Tijd in 1898/99. Vooral Maurice Maeterlinck moest het hierin ontgelden. Hij kon bij uitstek gelden als vertolker van de waarden van een bourgeoisie die rijk en machtig was geworden in het sterk geïndustrialiseerde België, maar die zich nu bedreigd voelde door het opkomende socialisme:

> [...] zij werd een ondergaande klasse; haar maatschappelijke roeping is vervuld [...]. Het kapitalisme wordt van liberaal reaktionair, een bewijs, dat zijn vruchten rijp en óverrijp zijn, en zijn verrotting begint. [...] Het uit zich politiek in de reaktie, religieus in den terugkeer tot het katholicisme en het ontstaan van nieuwe secten of het weer-opleven van oude, maatschappelijk in levens-moeheid, pessimisme, zwakheid en onrust onder de elementen der bezittende klasse die leven buiten den onmiddellijken ekonomische strijd en hun geld-najagende klasse-genooten verachten; literair, in het uitspreken en verheerlijken dezer gevoelens van zwakheid, pessimisme, enz.

In de poëzie van Maeterlinck kon deze stervende reactionaire bourgeoisie zichzelf herkennen en daarom werd hij zo snel beroemd. In *Pelléas et Mélisande* bijvoorbeeld staat Mélisande voor de onbewustheid, de passiviteit, het hulpeloos en angstig in de wereld staan. De grijze grootvader-koning uit het stuk, die aan alle kennis en aan elk oordeel is gaan twijfelen, is symptomatisch voor het niet *kunnen* doorzien van de grondslagen van de eigen maatschappij door de bourgeoisie, het machteloos dwalen. De personen in *Pelléas et Mélisande* hebben geen persoonlijke eigenschappen en geen bewuste gedachten en aandoeningen, maar zijn

> altijd dezelfde willooze schepselen, over wien de gebeurtenissen heen lijken te drijven, als wolkschaduwen over een wei. Zij spreken altijd of zij aan iets anders denken, zij zijn geen menschen maar verheerlijkingen van het onbewuste in den mensch.[13.]

Ondanks alle kritiek op de levenshouding, voorstellingswereld en mystieke pretenties van kunstenaars als Maeterlinck bleef Henriëtte Roland Holst toch een bepaald aspect van de symbolistische kunstopvatting trouw: het zoeken naar de Idee achter de uiterlijke materialistische schijnwereld, en de opvatting over taal als tekensysteem om de ideeën op de meest pregnante wijze tot uitdrukking te brengen.

Het rythme, het rythme en nog eens het rythme

Richard Roland Holst schreef ook dergelijke beschouwingen over de relatie tussen maatschappelijke ontwikkelingen en beeldende kunst. Hierin werden de opvattingen van Kautsky, Gorter en van zijn vrouw getransponeerd op de beeldende kunst. De 'burgerlijke' schilderkunst, voortkomend uit het individualistische levensgevoel,

wordt gekarakteriseerd door verheerlijking van de natuur, scherpe individuele karakteruitdrukking, anatomische precisie. Kapitalistische bezitsdrang leidt tot perspectivische ruimte-uitbeelding en tot stofuitdrukking door geschakeerde tonaliteit. De normen voor een nieuwe kunst waren: eenvoudige kleuren en vormen, compositie in plaats van dieptewerking. Roland Holst vatte dit samen als: ‘het rythme, het rythme en nog eens het rythme’. Het ritme, aldus Roland Holst, ‘is als een taal, waarin alle bij haar passende gedachten en gevoelens hunne uitdrukking kunnen vinden’. Het ritmisch gevoel vat alle vormen samen in een sfeer van harmonie, ook daar waar schijnbaar tegenstrijdigheid heerst.[14.] Ook hij bleef wat dat betreft trouw aan de synthetistische theorie en verhief deze zelfs tot grondslag van de socialistische kunst, door haar tegenover de op uiterlijk vertoon gerichte naturalistische kunst van de bourgeoisie te plaatsen. De over te dragen gevoelens en ideeën moesten dan ook die van de nieuwe samenleving zijn; kwijnende prinsessen à la Maeterlinck behoorden niet meer tot zijn repertoire.

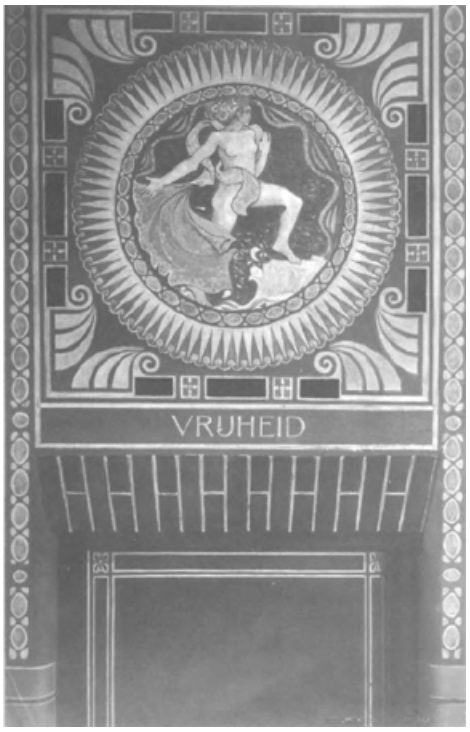
Synthese van indrukken

Gorter en de Roland Holsten stelden het in hun esthetische theorie eenvoudigweg zo voor, dat een grondleggend Idee door alle kunsten als tekensystemen overgedragen kan worden. Maar over de eigen aard van die kunsten, de geschiktheid voor het overdragen of de vakspecifieke problemen die men daarbij kan tegenkomen hadden ze het nauwelijks. Henriëtte Roland Holst schreef geen theoretische verhandelingen over rijm of maat, haar man niet over materiaalgebruik of pigment. Een voorbeeld waarin de manier van uiten sterk kan uiteenlopen is het veelbeleden opgaan in het maatschappelijk leven. Gorter en Henriette Roland Holst hebben vaak gedicht over socialistische vergaderingen en optochten; hun schilderingen daarvan zijn bijzonder gevarieerd en levendig. Taal lijkt een heel geschikt medium om dit onderwerp te vertolken.

Richard Roland Holst had het moeilijker. De in socialistische kringen gangbare uitbeelding van de beweging door een allegorisch vrouwspersoon was voor hem uit artistieke overwegingen taboe. Anderzijds kon hij ook geen verzamelde mensenmenigte weergeven. Omdat de personen daarvoor achter en door elkaar geplaatst zouden moeten worden zou dit ruimtelijk en ‘vertellend’ gaan werken. In zijn A.N.D.B.-cyclus behielp Roland Holst zich met alleen het woord ‘Organisatie’ en het A.N.D.B.-embleem erboven. Met de gevoelens die tot organisatie zouden moeten leiden had hij weer minder moeite. Zijn zittende oude vrouw in de A.N.D.B.-cyclus die nood en ellende moet weergeven is met één oogopslag te duiden, terwijl de dichters veel coupletten nodig hadden om een oude vissersvrouw of statige grijsaard te karakteriseren. En is het licht dat zij opvallend vaak in hun gedichten de gestalten van arbeiders laten omvloeien alleen maar symbolisch bedoeld of ook een poging om hen scherp af te tekenen? Richard Roland Holst kon dat eenvoudig met sterke contourlijnen.

Tot slot het thema ‘Vrijheid’, bij socialistische kunstenaars een geliefd thema. Bij de dichters werd dit idee vaak gekoppeld aan natuur-ervaringen, zoals hier in een gedicht van Gorter uit De Nieuwe Tijd van 1905:

> Zooals 's morgens uit 't zwijgen van de zee -
> de zonster is strak en de zee is blauw -
> heel vroeg als 't strand doodstil is, lichte wind
> begint te blazen...
> 't Was alles zoo stil
> dat men den horizon kon hooren. Stil
> geruisch der windlooze maar zacht krullende zee
> alleen weerklonk, maar zoo diep dat 't was stilte.
> En toen, opeens, toen begon daar de wind
> te blazen, eerst heel zacht, een nauw bewegen
> der lucht, als kindren die op voetjes vroeg
> beginnen te loopen in een kamer. Toen
> sterker, zooals een man die naar beneden
> loopt van een duin. En toen de hoogte in
> als een gouden trompet. - Zoo klinkt de Vrijheid.



R.N. Roland Holst, ‘Vrijheid’. Wandschildering in het A.N.D.B.-gebouw (1907)

Uitsluitend om het begrip rythme te verduidelijken volgen hier een viertal illustraties.

No. 1. Voorbeeld van eenvoudig rythme, ter verjeiding van een door de constructie der vaas bepaalde lijn. (Grieksche vaasschildering).

No. 2. Voorbeeld van ingewikkelder rythme (rythme en melodie) waar alle natuurvormen in de tweede plaats eerst natuurgetrouw zijn, en in de eerste plaats bepaald worden door den vorm en cirkel-omsluiting met het absolute harmonische tijnverhoop als hoogste doel. (Grieksche vaasschildering).

Illustratiepagina bij het artikel van R.N. Roland Holst, in De Nieuwe Tijd (1914)

Een dergelijke ruimtelijke natuurweergave met veel beweging was voor Roland Holst niet weggelegd. Anderzijds kon hij ook weer niet teruggrijpen op de beeldtraditie van Delacroix' bekende *La Liberté guidant le peuple*, omdat dit werk te allegorisch was van strekking en te naturalistisch van stijl. In zijn A.N.D.B.-cyclus gaf hij de Vrijheid weer als een dansende naakte man. In het programmaboekje luidt de toelichting: ‘voorstellende de lichamelijke vrijheid die afwerpend alle belemmeringen, vrij staat in de natuur’. De voorstelling doet sterk denken aan een illustratie bij zijn artikel ‘Over het Rhytmische en het Naturalistische Element in de Monumentale Schilderkunst’. Hier liet hij een Griekse schaal zien als voorbeeld van ritme en harmonie waar de natuurvoorstelling ondergeschikt aan is. Bij Gorter en Henriëtte Roland Holst stond ‘ritme’ voor een levend, natuurlijk taalgebruik dat zich niet teveel aan banden liet leggen door klassieke metrische vormvoorschriften dan wel gepaard ging met wisselingen in het metrum. Zo bereikten zij een zangerig effect. Henriëtte Roland Holst schreef dat in Gorters ‘Pan’ ritme en maat een nieuwe vrijheid ademden. Dat was voor haar een kenmerk van de nieuwe kunst.[15.] Beide dichters volgden hierin hun voorgangers, de Tachtigers: het gebruik van een vrijer ritme was een gebruik van ‘natuurlijke’ tekens tegenover afgesleten retoriek. Richard Roland Holst daarentegen verzette zich vooral tegen uiterlijke, gedachteloze natuuruitbeelding: voor hem stond ‘ritme’ voor een synthese van indrukken.

Eindnoten:

1. Vgl. Bettina Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900.* 's Gravenhage, 1955, p. 245-247.
2. Maurice Maeterlinck, *Dramatische Werken.* Door den Schrijver geautoriseerde uitgave, bewerkt door J. Clant van der Mijll-Piepers, Amsterdam, 1911, t.o. p. 6.
3. Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, *Kinderjaren en jeugd van R.N. Roland Holst.* Zeist, 1941, p. 124.
4. G. Albert Aurier, *Oeuvres posthumes.* Paris, 1893, p. 211-214; zie ook: Juliet A. Simpson, 'Albert Aurier and Symbolism. From suggestion to synthesis in French art'. In: *Apollo*, Oct. 1995, p. 23-27.
5. Brieven R.N. Roland Holst aan H. v.d. Schalk. Amsterdam 24(?) en 25/3 1893, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag.
6. Henriëtte van der Schalk, *Sonnetten en Verzen in terzinen geschreven.* Amsterdam, 1895; zie: Ernst Braches, *Het boek als Nieuwe Kunst. Een studie in Art Nouveau.* Utrecht, 1973, p. 162-164 en p. 276-279.
7. Madelon Broekhuis, 'Ideologie in steen - Het beeldhouwwerk van Lambertus Zijl aan het beursgebouw te Amsterdam'. In: *Monumentale beeldhouwkunst in Nederland. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 34 (1983), p. 195-226.
8. D.B., 'Toorop's Sektiel-tableaux in de nieuwe Beurs'. *De Kroniek* 9 (1903), p. 203-204.
9. H. Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland'. In: *De Nieuwe Tijd* 3 (1898-99), p. 173-186.
10. H. Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland'. In: *De Nieuwe Tijd* 14 (1909), p. 105.
11. H. Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland'. In: *De Nieuwe Tijd* 13 (1908), p. 702.
12. H. Gorter, 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland', in: *De Nieuwe Tijd* 13 (1908), p. 258.
13. Henriette Roland Holst, 'Maatschappelijke oorzaken van midden-eeuwsche en moderne mystiek. III. Maurice Maeterlinck'. In: *De Nieuwe Tijd* 3 (1898-99), p. 355-358 en 361-362.
14. R.N. Roland Holst, 'Over de monumentale schilderkunst en hare beinvloeding door de maatschappij'. In: *De Nieuwe Tijd* 15 (1910), p. 297-306 en 391-398, en: 'Over het rythmische en het naturalistische element in de monumentale schilderkunst'. In: *De Nieuwe Tijd* 19 (1914), p. 184-196.
15. Henriëtte Roland Holst, 'De Nieuwe Schoonheid'. In: *De Nieuwe Tijd* 17 (1912), p. 424; zie ook: Rob Antonissen, *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst.* Antwerpen, 1946, p. 154-161.

Jaap Harskamp

Het opmerkelijke jaar 1892
Brandes, Verlaine & Péladan in Nederland

Rond 1892 bleek het Nederlandse kunstklimaat aan wijzigingen onderhevig. Er zat culturele verandering in de lucht. De spanningen binnen de Nieuwe Gids waren intens en reikten dieper dan persoonlijke geschillen. De details van die geschiedenis zijn bekend; ik beperk mij tot enkele algemene observaties.

De opleving van Nederlandse kunst en cultuur in de jaren 1880-1900 is vooral beschreven als een hoofdstedelijke aangelegenheid, één stad, één beweging, één tijdschrift. Maar een cultuurbeeld is gecompliceerder dan dat. De Nederlandse cultuurgeschiedenis gedurende die periode verdient een drie-stedenstudie: Amsterdam (Tachtigers), Den Haag (naturalisme, historisme, de Haagse School), 's Hertogenbosch (muziek: Diepenbrock, en architectuur: Derkinderen). Diepenbrock droomde ervan de Amsterdamse suprematie te doorbreken en Den Bosch tot zuidelijke kunststad van Nederland te verheffen.[1] Het katholiek-ideële aspect is onverbrekelijk verbonden met de wending van de jaren 1890.

Die wending in de kunst laat zich karakteriseren als de omslag van *hybris* naar bezinning. Een bezinning in artistiek opzicht, maar ook in filosofische en politieke zin: de jaren negentig waren anti-naturalistisch/positivistisch en anti-socialistisch. Idealisme werd een sleutelwoord in het kunstzinnig jargon van die jaren. Maar het woord bezinning moet met zekere terughoudendheid gebruikt worden. Van Dale omschrijft bezinning aldus: helder besef van de bestaande toestand en verhoudingen. Helderheid is allerminst een aspect van de jaren negentig: het denken won veeleer aan zweefkracht dan aan precisie. Drie buitenlandse bezoekers aan Nederland in 1892 illustreren hoe ingrijpend de omslag in het denken in die periode geweest is en hoezeer die wending tot geestelijke verwarring geleid heeft.

Georg Brandes

In de zomer van dat jaar bracht de befaamde Deense historicus en auteur Georg Brandes een bezoek aan ons land. Over dat bezoek publiceerde hij in augustus 1892 een opstel waarvan een vertaling verscheen in het Leidse tijdschrijft Los en vast (1892, vierde aflevering). Brandes had in die periode het radicalisme van zijn jongere jaren afgeschud en onder invloed van Friedrich Nietzsche predikte hij een aristocratische elite-gedachte.

In ons land voerde Brandes onder meer gesprekken met de redactie van de Nieuwe Gids. Hij herinnerde zich in het bijzonder de gedachtenwisseling met Frank van der Goes die hij beschrijft als een man met een onwrikbaar geloof in een toekomst die de werkdag zou verminderen tot vier uur. Daarmee kon tijd worden vrijgemaakt voor de culturele ontwikkeling van het individu (een niet ongewoon toekomstbeeld in de latere negentiende eeuw: Victor Hugo had zich in soortgelijke termen uitgedrukt).

Brandes was vooral getroffen door zijn gesprek met Van Hall, redacteur van de Gids. Van Hall was de eerste geweest die in Nederland aandacht schonk aan de nieuwste Franse ontwikkelingen. In een kritisch artikel (de Gids, februari 1888) over ‘De “décadents” in Frankrijk’ toont hij waardering voor de religieuze verzen van

Verlaine, dat wil zeggen: hij verkiest de dichter van *Sagesse* boven die van de *Fètes galantes* - een oordeel dat typerend zal blijken voor de vroege waardering voor Verlaine in Nederland. Volgens Brandes keerde Van Hall zich scherp tegen het werk en denken van de jongere generatie in Nederland. Aan de ene zijde observeerde hij een onbehoorlijk en gemeen aspect in romans en novellen van zijn tijd. Dat aspect was toe te schrijven aan een socialistische en materialistische instelling van de auteurs. Aan de andere kant herkende hij een groeiende invloed van

de Franse symbolisten en decadenten onder de jongeren: ‘Voor hen zijn Mallarmé en Verlaine reeds patriarchen; hunne volle belangstelling is gewijd aan de jongste, fransche lyrische dichters, wier beteekenis voor de toekomst aan zooveel twijfel onderhevig is.[2.] Brandes geeft in zijn weergave van de woorden van Van Hall een belangwekkende, maar onjuiste indicatie van het kunstklimaat in Nederland gedurende dat gebeurtenisrijke jaar 1892. Van een diepe bewondering voor de duistere Mallarmé of voor de muzikale, maar meer toegankelijke Verlaine hebben in die periode maar weinig Nederlandse kunstenaars getuigd. Conrad Busken Huet - de Nederlandse Sainte-Beuve - was sterk Frans-georiënteerd. Tot aan zijn dood (op 1 mei 1886) heeft hij de Franse ontwikkelingen gevolgd en daarvan verslag gedaan. In zijn latere kritische beschouwingen zal men vergeefs naar een woord over Verlaine zoeken, een dichter die in 1866 zijn debuut had gemaakt met de bundel *Les poèmes Saturniens.* In de jaren tachtig vormde zich in Parijs de legende rondom Verlaine. Huet heeft daaraan geen aandacht besteed.

Ook de Tachtigers zouden in de meest spontane en opwindende fase van ontwikkeling de poëzie van Mallarmé of Verlaine niet ontdekken. De Nederlandse kunst liep ver achter bij de Franse. In het jaar dat het eerste nummer van de Nieuwe Gids verscheen, kwam in Parijs de Revue wagnérienne uit. De naam en denkbeelden van Richard Wagner dienden als stormram tegen het naturalisme in de kunst en het positivisme in de filosofie. De burcht die Emile Zola gebouwd had, werd steen voor steen gesloopt. En waar de jongeren in Parijs de kunst van Mallarmé en Verlaine verhieven tot de nieuwe richting in de kunst, daar werd in Nederland tegelijkertijd door Van Deyssel, Prins en Netscher het naturalisme als dé literaire stroming gepropageerd in de kolommen van de Gids, het Handelsblad, enzovoort. In 1884 begonnen de eerste vertalingen van het werk van Zola te verschijnen in ons land: een jaar tevoren had Paul Verlaine in het tijdschrift Lutèce zijn beschouwingen over de *poétes maudits* doen uitkomen.

Onder de Tachtigers was Frans Erens de meest Fransgerichte. Hij zwierf in 1883 door Parijs en zocht contact met Franse literatoren en kunstenaars (onder hen had men voor de pogingen van een Erens een nieuw werkwoord uitgevonden: *s'érenser*). Erens probeerde zijn Amsterdamse vrienden ervan te overtuigen van het feit dat het naturalisme een achterhaalde doctrine was, maar in de hiërarchische wereld van het literaire domein bleek zijn stem weinig gezaghebbend. Niettemin bevatte het eerste nummer van de Nieuwe Gids - dankzij de overredingskracht van Erens - een bijdrage van Maurice Barrès over ‘L'esthétique de demain’. De waardering voor het naturalisme in de literatuur zou echter voorlopig blijven overwegen. Byvancks positieve waardering voor de eigentijdse Franse poézie in De Nederlandsche Spectator van 11 augustus 1888 bracht daarin weinig verandering. En waar in de schilderkunst de Haagse School vastgezogen raakte in het polderwater, daar bezielde Puvis de Chavannes zijn Parijse vrienden met een verheven enthousiasme voor een vergeestelijkte kunst.

In maart 1891 publiceerde Jules Huret in de Écho de Paris een serie interviews met jonge kunstenaars. Deze typisch Franse poging om orde te scheppen in het chaotische kunstgebeuren (de *anarchie littéraire*), trok wijde aandacht en belangstelling. Ook de redactie van de Nieuwe Gids bleek op de hoogte. Van Deyssel reageerde met zijn stervensbericht van het naturalisme en Kloos verhief (in het aprilnummer van 1891) Verlaine tot de grootste Franse dichter - en verwierp daarbij

het werk van Mallarmé als koud en intellectualistisch. Deze gebeurtenissen in de Nederlandse literatuur zijn van programmatische betekenis. Het werk van symbolisten en decadenten was nog nauwelijks gelezen, laat staan verwerkt. En waar het Verlaine betreft: de legende (in Nederland mede verspreid door Byvanck in zijn verslag van Parijse ontmoetingen met onder meer Verlaine) ging aan de kennis en werkelijke waardering van het oeuvre vooruit.

Verlaine en Mallarmé dan waren voor 1892 in ons land maar nauwelijks bekend. De namen waren gehoord, het werk werd nog niet of nauwelijks gelezen. Laat ik mij tot de eerste beperken. Een van de weinige dichters bij wie ik verwijzingen naar Verlaine heb aangetroffen, is Hélène Swarth. In haar brieven aan Pol de Mont schrijft zij op 19 november 1888 aan haar vakgenoot: ‘Kent ge de gedichten van P. Verlaine? ... Wil ik ze u eens zenden? Vooral in zijn laatsten bundel *Amour* komt veel fraais voor.[3.]

In een brief van 9 mei 1890 nog spreekt Hélène Swarth van ‘mijn lieven dichter Paul Verlaine’. Maar het duurt niet lang voordat haar bewondering vervalt tot afkeer. Op 13 september 1890 klinkt het oordeel over Verlaine's meest recente bundel aldus: ‘Parallèlement kan alleen een succès de *scandale* verdienen; van den inhoud (waarover ik mij liefst niet uitlaat gezwegen), bevalt de slordige bizarre vorm mij geenszins; Verlaine gaat erg achteruit.[3.]

Zo sterk moet haar afkeuring voor Verlaines latere werk zijn geweest dat Hélène Swarth geen van de lezingen van de dichter in november 1892 in Nederland heeft bijgewoond - in haar brieven althans maakt ze geen melding van het bezoek van Verlaine. Die negatieve waardering voor het werk van Verlaine werd gedeeld door Henriette van der Schalk (die wel aanwezig was bij een lezing). In een brief van 9 augustus 1892 schreef ze aan Albert Verwey dat zij van Toorop een aantal boeken had ontvangen, waaronder Verlaines *Liturgies intimes*. Ze verwoordt haar kritiek aldus: ‘Allemaal gebedjes aan de Maagd Maria. En buitenop ‘Bibliothèque de St. Graal’. Nog al aanstellerig zoo.[4.]

Het werk van Verlaine was met andere woorden onder sommige dichters en kunstenaars in ons land bekend, maar nauwelijks bewonderd.

Van Halls suggestie - als weergegeven door Georg Brandes in het verslag van zijn bezoek aan Nederland - dat Verlaine en Mallarmé in Nederland als patriarchen van de nieuwe dichtkunst werden vereerd, dient op zijn minst als sterk overdreven beschouwd te worden.

Paul Verlaine

Het bezoek van Verlaine aan Nederland in november 1892 behoort tot het onderhoudende domein van de literaire anekdotiek. De feiten van die reis en voordrachten zijn grotendeels achterhaald en beschreven. Ze zijn in deze context niet van belang.[5.] Mij gaat het om de betekenis van Verlaine in het Nederlandse kunstgebeuren in die periode van wending en bezinning.

Gedurende de jaren 1890 werd de strijd opgenomen tegen de ‘anti-artistieke’ krachten in kunst en samenleving. In opstandige geschriften zal men dikwijls de naam van Verlaine verbonden zien met die van Richard Wagner. Beide kunstenaars symboliseerden de verschuiving naar een meer ideële kunst. Verlaines idealisme vond weerklank onder literatoren, musici en schilders. Vooral de schilders hebben zich ingezet voor de komst van de Franse dichter naar Nederland. In hun pogingen tot herstel van de religieuze idee in de kunst meenden zij in Verlaine een bondgenoot te herkennen. Zij bewonderden de katholieke Verlaine, de dichter van *Sagesse*.

Die nadruk op het spirituele vindt men onder meer verwoord door Jan Veth. In een boek over Derkinderen (1892) zoekt de auteur naar het spirituele aspect in de modernere kunst en hij wijst met name naar de volgende kunstenaars: ‘Wagner als dichter van Parsifal, Burne Jones, Puvis de Chavannes, von Uhde, de poëet Paul Verlaine in zijn tweede periode, en de neo-katholieken in de nieuwe Fransche literatuur. En in ons land kan Verwey als dichter der Christus-sonnetten hierbij worden genoemd.’[6.]

Katholicisme speelde een rol van betekenis in de herwaardering van en bezinning op de kunst in de jaren 1890.

Diezelfde nadruk op een mystieke opleving in de kunst en literatuur treft men in de opstellen van Alphons Diepenbrock (in een wending van Nijhoff: de hemeldronken Diepenbrock). In zijn kennis van de eigentijdse Franse literatuur kon geen literator met de componist wedijveren. Een maand na het bezoek van Verlaine aan Nederland publiceerde hij een beschouwing over Rémy de Gourmonts ‘Le Latin mystique’ in de Nieuwe Gids (december 1892). In dat opstel beschrijft Diepenbrock het werk van Mallarmé en Verlaine als een geestelijk-mystieke reactie op de banaliteit van naturalisme en positivisme. Diepenbrock verbindt de Franse omslag met het werk van Wagner, ‘den mystischen wereldverklanker’. Tegenover de ‘grauwe daglooners van het positivisme’ zou vooral Verlaine de zuiver mystieke toon van poézie hervonden hebben.

De weerslag van Verlaines bezoek is te bespeuren in het decembernummer van de Nieuwe Gids. Alphons Diepenbrock publiceerde de eerder genoemde beschouwing over ‘Le Latin mystique’ en pleitte voor een meer vergeestelijkte kunst in Nederland. Jan Veth publiceerde een portret in woorden van Ver-

laine. Aan deze 'schets' gaat het gedicht 'Middeleeuw' van Jacobus van Looy vooraf (in de bundel *Gedichten* is dit gedicht gedateerd: november 1892). Het lijkt mij onweerlegbaar dat Van Looy zich heeft laten inspireren door Verlaines voorkeur voor dat tijdperk: het gedicht geurt naar wierook.

Monsieur Klooze, aimez-vous la salade?

Na 1892 was er een zekere *vogue* voor het werk van Verlaine. Willem Royaards, de 'grand seigneur' van het Nederlandse toneel, declameerde graag verzen van de dichter en deed dat volgens Hein Boeken erg goed. Maar het vuur doofde snel en van een werkelijk intens beleefde invloed van Verlaine in Nederland gedurende de jaren negentig was geen sprake.

Verlaine als dichter werd snel vergeten, ook al leefde de legende voort. Arthur van Schendel poogde in zijn verhalende biografie van Verlaine, getiteld *Het leven van een dichter*, een verklaring te geven voor de kortstondigheid van het enthousiasme voor het werk van de Parijse dichter: 'Voor Verlaine werden de Quinze jours en Hollande een zegetocht en voor velen in ons land was zijn komst een openbaring van de muziek der poëzie [...]. Het vreugdevuur doofde snel, want de dichter die van het een naar het ander kon overspringen, van zedeloos tot katholiek, en nochtans zong, was den Hollandschen aard al te vreemd.[7.]

De houding van Verwey typeert wellicht die voorbijgaande geestdrift. De laatste had zich ingezet voor de komst van Verlaine naar Nederland en hij publiceerde een nogal houterig gelegenheidsgedicht voor en over de Franse dichter, maar van een werkelijke *présence* van Paul Verlaine in zijn ontwikkeling als dichter is geen sprake. In zijn bundel vertaalde gedichten, *Poëzie in Europa*, treft men werk van Henri de Régnier, van Jean Moréas, zelfs een gedicht van Rimbaud - maar naar de naam Verlaine zoekt men vergeefs.

Indien de legende van Verlaine voortleefde dan was dat mede omdat wij onze eigen 'petit-Verlaine' hadden: Willem Kloos. In de organisatie van het Verlaine-evenement was Kloos niet bijzonder actief. Het scheen hem echter niet onaantrekkelijk om als vent met Verlaine te worden vergeleken en men heeft het gevoel dat hij zich bewust naast de Meester poogde op te zetten. De parallel is door talrijke critici getrokken, door Frans Erens bijvoorbeeld in zijn herinneringen aan Verlaines bezoek; door Aegidius W. Timmermans die de befaamde anekdote van het 'gesprek' tussen Kloos en Verlaine verspreid heeft ('Monsieur Klooze, aimez-vous la salade?'); door K.H. de Raaf (1934), de biograaf van Kloos; door Gerben Colmjon in zijn beschouwingen over de renaissance van de Nederlandse cultuur (1941) enzovoort. De vergelijking tussen beide dichters echter leidt de criticus/lezer op een dood spoor. Afgezien van een onlesbare dorst, hadden zij weinig of niets gemeen.

Het bezoek van Verlaine aan Nederland is van symbolische betekenis geweest voor de kentering in de Nederlandse kunst. Men begroette hem als voorganger en bondgenoot, maar na het afscheid besloot men dat deze vreemde figuur de vaderlandse kunst weinig te bieden had. Alleen in het katholieke kamp bleef men getrokken tot een deel van het oeuvre. Diepenbrock waardeerde Verlaine als een dichter die de poëzie een hernieuwde spiritualiteit had geschonken. Mindere geesten zochten in

Verlaine de vrome geest. In 1899 bijvoorbeeld publiceerde M.A.P.C. Poelhekke de bundel *Modernen* (de term heeft een negatieve bijklank). De auteur presenteert Verlaine als de bekeerde ziel in de gevangenis van Mons: de gekwelde en strenge Verlaine die, zich van zware zonden bewust, biechtte en boete deed. De literaire kritiek in dienst van het dogma - aldus laat zich deze katholieke waardering van Verlaine in Nederland karakteriseren.

Het einde van tachtig

De kentering in het denken van de jaren negentig is waar te nemen in de intensiteit van tegenstellingen tussen estheten en socialisten in Nederland. De schilder Philippe Zilcken herhaalt zijn boek *Au jardin du passé* een opmerking die Verlaine tijdens zijn verblijf in Amsterdam gemaakt zou hebben in het gezelschap van Toorop: 'Il faut ètre Hollandais pour ètre socialiste - cela n'a rien à faire avec notre idéal [...]!'[8.]

De botsing tussen esthetica en socialisme vlamde op in 1896 naar aanleiding van de brieven die Marius Bauer vanuit Moskou naar De Kroniek zond. Zijn beschrijving van de kroning van de tsaar stuitte de maat-

schappijhervormers tegen de borst. Diepenbrock en Van Deyssel kozen in de polemiek die volgde de zijde van Bauer. Voor Van Deyssel had het socialisme als doctrine afgedaan. Een dergelijke anti-artistieke denkwijze dient het geestelijk leven van de mens niet. Geen van de grote geesten uit de negentiende eeuw (en Van Deyssel noemt Verlaine in deze context) was ooit tot het socialisme 'bekeerd' geweest.

Wil men de betekenis van het bezoek van Verlaine aan ons land afwegen, dan kan dat alleen gedaan worden binnen een breder verband. Een directe invloed is niet aan te tonen. De symbolische waarde van dat bezoek is dat het geheel in het teken staat van de religieuze bezinning in de kunst die inherent was aan het estheticisme. Het Nederlandse beeld van Verlaine in de jaren negentig was dat van de mystieke dichter. Dat dit beeld zich later zou wijzigen - een belangrijk moment was de publikatie van de *Romances sans paroles* in 1914 als tiende deel van de Zilverdistel-reeks waarbij Van Eyck betrokken was - doet in dit verband niet ter zake.

Het bezoek van Verlaine markeert tevens een einde: het was de laatste gelegenheid dat de Tachtigers in redelijke harmonie bijeen kwamen. De strijdbijl was tijdelijk begraven, maar niettemin sudderden de spanningen. De tegenstelling tussen Verwey en Kloos was - voor sommigen althans - merkbaar. Richard Roland Holst bijvoorbeeld herinnerde zich (in een fragment dat in maart 1937 werd geschreven) dat na de Haagse lezing het gezelschap voet zette naar het 'Hôtel de Twee Steden'. Kloos zou zich uiterst vijandig tegenover Verwey hebben opgesteld en had de laatste zich niet zo goed beheerst, dan zou de samenkomst op een heftige ruzie zijn uitgelopen. Tachtig was niet langer.[9.]

Sâr Joséphin Péladan

De wereld rond 1890 had - om met Jan Romein te spreken - haar honderd-en-één profeten, grote en kleine, gave en geschondene, begaafde en alleen maar listige. Eénogen die koning waren in het land der blinden of kwakzalvers in Luilekkerland. Joséphin Péladan, bijgenaamd 'le Sâr', was een bijzonder actief figuur in Parijse esoterische kringen. Hij publiceerde een serie werken over de Latijnse decadentie. Daarmee ging hij vooraf aan Charles Maurras en de aanhangers van de 'Action française': zij verkondigden de idee van een Latijnse renaissance. De gehele vergeestelijking van het artistieke domein - of deze nu in katholieke dan wel esoterische richting ging - sloot een politiek-reactionair element zich. Kunst en kerk bewogen zich naar rechts.

Poster voor de ‘Salon de la Rose+Croix’

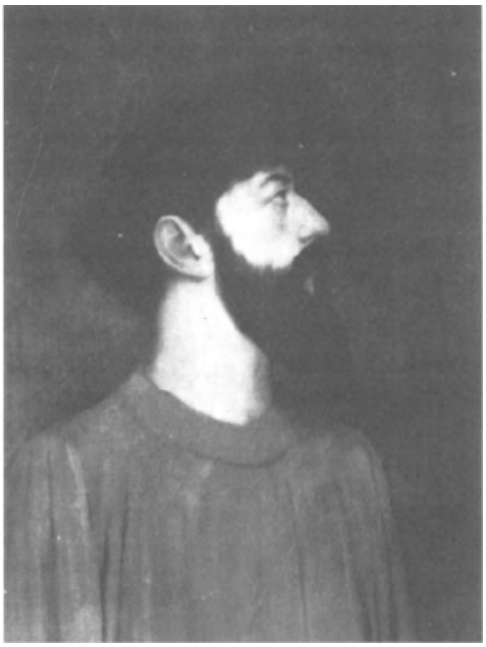
Omstreeks 1890 was Parijs centrum van al wat naar

mysticisme, occultisme of spiritisme zweemde. In 1888 had de Franse auteur Stanislas de Guaita de orde van de Rozenkruisers opgericht (voluit: ‘L'Ordre Cabalistique de la Rose+Croix’). Péladan gaf aan deze orde een dynamisch leiderschap en hij trok aanhangers vooral onder de kunstenaars. Peladan betoogde dat denken en cultuur weggezonken waren in het drijfzand van materialisme en rationalisme. De terugweg naar het heil moest worden gewezen door de Rozenkruisers. Hij stimuleerde de studie van magie en theosofie en kende de Kabbala (de joodse geheimleer uit de middeleeuwen) een functie toe in de rituelen van de orde.

Voor Péladan was de kunstenaar een priester. Tijdens de opening van een tentoonstelling van beeldende kunstenaars die meewerkten aan de ‘Salon de la Rose+Croix’ (van 10 maart tot 10 april 1892 gehouden in de Galerie Durand-Ruel), sprak hij de volgende gevleugelde woorden: ‘Artiste, tu es prêtre, tu es roi, tu es mage’. Péladan vond talloze geestdriftige volgelingen onder de schilders. In de muziek is de naam van Erik Satie met zijn beweging verbonden: de *Sonneries de la Rose+Croix* dateren uit 1892.

In 1892 vond Péladans esoterische boodschap een wijd gehoor. In november van dat jaar reisde de *mage* naar Nederland om daar zijn ideeën te prediken en het kille jaargetijde te verwarmen. Zijn bezoek viel samen met dat van Paul Verlaine. In gezelschap van Nederlandse kunstenaars hebben beide Parijzenaars elkaar in Den Haag ontmoet. Péladan toonde naar het schijnt groot respect voor de dichter; Verlaine kon een lichte toon van spot tegenover de priester niet onderdrukken. Maar hoe reageerden onze ‘zoekende’ artiesten op de aanwezigheid van die merkwaardige figuur?

In een brief aan Witsen heeft Toorop zijn indrukken beschreven van Péladan. Hij beschrijft de hogepriester van de Rozenkruisers als een pias die in Scheveningen veel verbaasde ogen naar zich trok. Péladan droeg hoge kaplaarzen, een astrakan-muts sierde het semitisch-uitziende gelaat en onder een wijde mantel droeg hij een paarse blouse. De acteur van het Parijse occulte toneel hield in de Haagse Kunstkring lezingen over *Le mystère, l'art et l'amour.* In die lezingen hoorde Toorop naar eigen zeggen veel onzin, maar ook ‘verduiveld veel waars’.[10.] Péladan was kennelijk zo overtuigend, dat Toorop, Richard Roland Holst en Johan Thorn Prikker zich als lid van de Orde aanmeldden.



De Sâr Péladan

Thorn Prikker geeft een indicatie van de geestelijke verwarring in die jaren. In een brief aan Henri Borel juicht hij dat Verlaine hem als een waarachtig anarchist had geduid, en daarnaast toont hij zich een enthousiast Rozenkruiser. Niet zonder twijfels echter. Moest men Péladan serieus nemen of was hij een poseur? De Sâr, zo schreef hij, zag er prachtig uit. Hij had 'hooge, grijze kaplaarzen tot boven zijn knie, een paarsche blouse met strepen op den rug, en heel fijn geplooid van voren. Hij droeg een zwarte das met witte kant [...]. Bovendien draagt hij in plaats van een jas een monnikspij met grooten kap, dien hij 's avonds op zijn kop zet. Enfin, hij geeft zich op den eersten indruk uit als een poseur'.[11.] De Nederlandse leden van de Orde ontvingen een soort van amulet als teken van lidmaatschap. Maar zelfs dat kon Thorn Prikker niet tot langdurige belangstelling prikkelen. Na korte tijd ontmaskerde hij Péladan als een poseur en van enige invloed van de *mage* op het scheppend werk van deze beeldende kunstenaar is geen sprake geweest.

Deze en soortgelijke individuele onthullingen zijn amusant en toch tekenen ze een beeld. De zoekenden van de jaren negentig vonden in de ‘traditionele’ godsdiensten geen plaats en lieten zich verleiden toe te treden tot een nebuleuze heilsleer, een leer die ‘magische’ mysteries bevatte naast elementen van de graalmystiek. Zinnelijkheid en vrouwenhaat waren deel van dezelfde boodschap (vrouwen - had Péladan volgens Thorn Prikker gepredikt - zijn ‘afschuwelijke wezens, die altijd ver beneden de man stonden, niets meer zijn dan een instrument, waar je zoo nu en dan op spelen moet’).[12.]

De Nederlandse schrijvers bleken minder dan de beeldende kunstenaars onder de indruk van het optreden van de Sâr. Zo beschreef Albert Verwey zijn indrukken van Péladan op 14 november 1892 aan Henriette van der Schalk in weinig vleiende woorden: ‘Het middenstuk van gister was mijn kennismaking met den Sâr, - Mr. Peladan wel te verstaan. Aan een tafel met brandende bougies en twintig gasten zat hij over Verlaine, zijn sluwe pikzwarte hoofd, en lenig lijfje in zwart-zij jakje met witkanten befje en sluitend tot de vrouwelijke handjes, bruin-satijnen kuitbroek in hooge witte laarzen - en wat een zwierige buiging maakte hij van in-één-zwaai opstaan, omdraaien, nijgen en weer zitten gaan, toen ik binnenkwam. 't Is een hansworst.[13.]

Aegidius Timmermans daarentegen toonde respect voor Péladan als auteur (de figuur kon hij weinig serieus nemen: de kinderen in Scheveningen - zo herinnert hij zich - hadden zich onder het geroep van ‘den Duvel, den Duvel!’ verscholen voor die vreemde verschijning op straat). Timmermans suggereert alle delen van de *Décadence latine* gelezen te hebben en hij waardeert de auteur van die werken als een genie. Geen poseurschap, maar een oprecht bedoelde poging tot een vergeestelijking van de kunst en een hernieuwing van het katholicisme.[14.] Het bezoek van Péladan typeert die geestelijke verwarring, die speurtocht naar waarden in een wereld die weinig doel en zekerheden meer bood, waarop Jan Romein in de openings-paragraaf doelde. De Sâr deed een tot op zekere hoogte geslaagde aanslag op de Nederlandse nuchterheid. De zweefkracht van zijn woorden bracht - zij het kortstondig - talloze hoofden op hol.

Eindnoten:

1. Diepenbrock documentatie. Ed. Reeser, dl. I, p. 392.
2. Los en vast. Leiden, 1892 (afl. 4), p. 381.
3. H. Swart, *Brieven aan Pol de Mont.* Ed. Liebaers. Gent, 1964, p. 149 en p. 187.
3. H. Swart, *Brieven aan Pol de Mont.* Ed. Liebaers. Gent, 1964, p. 149 en p. 187.
4. Henriette van der Schalk in: *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J.Th. Toorop.* Assen, 1969, p. 70.
5. De feiten zijn grotendeels (maar niet volledig) achterhaald door Louis Vis in zijn ‘Verlaine in Nederland’. In: *La France aux Pays-Bas.* Vianen, 1985, p. 155-199.
6. J. Veth, *Derkinderens wandschildering in het Bossche stadhuis.* Amsterdam, 1892, p. 11. De waardering voor de katholieke Verlaine in Nederland komt tot uitdrukking in een aardige anekdote die verhaald wordt door G. Jean-Aubry. Op 1 juni 1923 publiceerde deze een - overigens slordig - opstel in de Mercure de France over het bezoek van de dichter aan ons land.

De Franse historicus had in Den Haag kennis gemaakt met Henri Borel. De laatste toonde hem zijn exemplaar van *Sagesse* waarin een gedroogde bloem bewaard was. Die bloem was hem door Johan Thorn Prikker geschonken. In de *Brieven* (begin februari 1892, p. 48) had Thorn Prikker het volgende aan Borel geschreven: ‘Ik stuur je hierbij een bloem van Verlaine, de bloem, die hij in zijn knoopsgat gehad heeft, den avond van het diner in Riche. Ik heb ze dien avond met Verlaine voor een van mij geruild, ik heb hem gezegd, dat ik haar zou weggeven aan iemand, die hem zoo mooi vond.’

7. Arthur van Schendel, *Het leven van een dichter.* Amsterdam, 1927, p. 177.
8. Ph. Zilcken, *Au jardin du passé.* Paris, 1930, p. 107.
9. R. Roland Holst, *In en buiten het tij.* Amsterdam, 1940, p. 20-21.
10. J. Toorop, geciteerd in: Bettina Polak, *Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst.* 's-Gravenhage, 1953, p. 115.
11. J. Thorn Prikker, *Brieven.* Met een voorwoord van Henri Borel. Amsterdam, 1897, p. 20-21.
12. Idem, p. 21.
13. A. Verwey in: *Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J.Th. Toorop.* Assen, 1969, p. 80.
14. Aeg. Timmermans, geciteerd in: A. Willemse, *Paul Verlaine. Proeve van een psychoanalytische verklaring.* Kerkrade, 1937, p. 84-85.

Lucien Custers
In andere gevoelssferen opgeleid
Lodewijk van Deyssel, Albert Verwey en het symbolisme

Het is al vaker geconstateerd dat de Tachtigers maar weinig ophadden met het literaire symbolisme. In de opstellen en kritieken van de rond de Nieuwe Gids verzamelde kunstenaars klinkt slechts zelden belangstelling, begrip of waardering door voor de belangrijkste stroming in de Franse poëzie van het *fin-de-siècle.* Alleen het werk van Paul Verlaine mocht op aandacht en bewondering van de Tachtigers rekenen; met de poëzie van andere symbolistische dichters voelden ze geen enkele verwantschap.

Een van de eerste Nederlandse beschouwingen over het symbolisme, het opstel 'Nieuwste Fransche Letteren' (1891) van Willem Kloos, kan wat dit betreft exemplarisch worden genoemd: Kloos prijst Verlaine de hemel in en spreekt neerbuigend over Stéphane Mallarmé, wiens werk hij typeert als 'dit zwaar-op-de-handsch en in resultaten ook zeer magere, knutselige gedoe', dat niets met het streven van Tachtig te maken heeft. Ook andere Tachtigers - met uitzondering van Frans Erens - namen een soortgelijk standpunt in.

Die geringe belangstelling voor het symbolisme valt achteraf gezien wel te verklaren. De opvattingen over poëzie van de jonge Nederlanders verschilden nogal van die van hun Franse symbolistische tijdgenoten. De Tachtigers waren in hun Europese inhaalmanoeuvre vooralsnog blijven steken bij de Engelse romantici (Shelley, Keats, Wordsworth) en hadden minder oog voor de contemporaine poëzie uit andere landen. In Frankrijk was het symbolisme ontstaan uit onvrede met het naturalisme. In Nederland bestond die tegenstelling niet: hier probeerden de dichters juist samen te werken met de naturalistisch georiënteerde prozaschrijvers ter verbetering van de nationale literatuur. Bovendien was omstreeks 1890 de impuls van Tachtig nog niet uitgewerkt en was er geen behoefte aan en geen ruimte voor een volgende vernieuwing in de Nederlandse dichtkunst. Verder - en dat is iets waar de huidige onderzoeker rekening mee moet houden - had men honderd jaar geleden waarschijnlijk toch een ander beeld van het symbolisme dan wij nu. Het werd lang niet altijd als een op zichzelf staande dichterlijke beweging gezien, maar vormde vaak een onderdeel van het hele complex aan modeverschijnselen en echte vernieuwingen dat zich aan het einde van de vorige eeuw aan het cultureel geïnteresseerde publiek opdrong. Tekenend in dit verband is het artikel 'Gevoeligheid in de Maatschappij en in de Letterkunde' (gepubliceerd in de Nederlandsche Spectator van 3 juni 1893), waarin Willem Doorenbos, de leermeester van een aantal Tachtigers, zulke uiteenlopende stromingen en persoonlijkheden als de Prerafaelieten, de symbolisten, Tolstoi, Wagner, de Sâr Péladan[1.] en Maurice Maeterlinck zonder blikken of blozen op een hoop veegde om ze vervolgens scherp te veroordelen. Ook genoten twee van de belangrijkste Franse dichters uit de symbolistische hoek, Baudelaire en Mallarmé, vanaf het moment dat zij in Nederland bekend werden een - althans voor de Tachtigers - verkeerde reputatie. Baudelaire, door de dichters van Tachtig genegeerd, werd door de prozaschrijvers binnengehaald als vertegenwoordiger van een literatuur die in het teken stond van zowel decadentie als van een overwoekering van het verstand en een gebrek aan hartstocht. Het werk van Mallarmé ging aanvankelijk door voor gekunsteld en volstrekt onbegrijpelijk.[2.] Mede hierdoor

ontstond het beeld van het literaire symbolisme als een stroming die de nadruk legde op de rol van het verstand bij het ontstaan van poëzie, die veel meer het einde betekende van een ontwikkeling dan het begin van iets nieuws en die per saldo eigenlijk niet veel opleverde. En dat terwijl de Tachtigers telkens weer benadrukten dat poëzie geen zaak van het verstand was, maar alleen ontstond uit aandoening en passie, dat ze zichzelf zagen als het begin van een nieuwe periode in de Nederlandse literatuur en dat ze overtuigd waren van het belang van hun eigen optreden.

Toch zou het onjuist zijn om te stellen dat alle Tachtigers het symbolisme al dan niet na een eerste kennismaking links hebben laten liggen. Bij nadere beschouwing blijkt dat tenminste bij twee van hen, de prozaschrijver Lodewijk van Deyssel en de dichter Albert Verwey, sprake is van een aanzienlijk gecompliceerdere houding ten opzichte van de Franse dichterlijke stroming dan men op het eerste gezicht en uitgaande van hun (schaarse) uitspraken daarover zou vermoeden. Verwey en Van Deyssel vormden van 1894 tot 1904 samen de redactie van het Tweemaandelijksch Tijdschrift (vanaf 1901 omgedoopt in De XXe Eeuw), dat onbetwist een van de leidende periodieken uit het Nederlandse *fin-de-siècle* is geweest. In dit artikel wil ik laten zien dat zij beiden in de jaren negentig bezig waren met een plaatsbepaling ten aanzien van het literaire symbolisme en dat als gevolg daarvan in hun publicaties uit die tijd het symbolisme een belangrijke rol heeft gespeeld.

De dood van het naturalisme

Eerst Lodewijk van Deyssel. Er zijn maar weinig publikaties van zijn hand waarin het symbolisme hetzij uitvoerig hetzij terloops aan de orde komt. Dat valt vrij eenvoudig te verklaren: Van Deyssel was een prozaschrijver en zijn kritische werk is dan ook relatief vaak gewijd aan proza. Het bespreken van poëzie werd door de tijdschriften waar Van Deyssel aan meewerkte meestal toevertrouwd aan anderen (Kloos tot 1894 in de Nieuwe Gids, Verwey daarna in het Tweemaandelijks Tijdschrift). Als Van Deyssel een uitspraak deed over het symbolisme, was dat in een aantal gevallen niet naar aanleiding van poëzie, maar van een van de toneelstukken van Maurice Maeterlinck. Zijn houding ten opzichte van Maeterlinck en van het symbolisme komt uitvoerig aan de orde in de onlangs verschenen belangwekkende studie *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900* van Elisabeth Leijnse; wat hier volgt is voor een deel gebaseerd op dat werk.

In de jaren tachtig wees niets erop dat Van Deyssel zich ooit zou gaan interesseren voor het symbolisme. In die jaren immers trad hij op als een van de belangrijkste pleitbezorgers van Zola's naturalisme in Nederland. Maar dan al blijkt zijn neiging om andermans werken, theorieën en begrippen te gebruiken voor de constructie en vervolgens de verdediging van een geheel eigen systeem van literaire opvattingen. Zola's naturalisme is bij Van Deyssel rond 1890 een gepasseerd stadium; het is dan al getransformeerd tot slechts de eerste fase van een ontwikkeling die via het impressionisme naar het sensitivisme leidt. Elk stadium in die ontwikkeling wordt bepaald door een andere 'funktie': bij het naturalisme de observatie, bij het impressionisme de impressie en bij het sensitivisme de sensatie. Deze ontwikkeling houdt nadrukkelijk ook een kwalitatieve stijging in; het sensitivistische procédé leverde volgens Van Deyssel betere literatuur op dan het naturalistische of impressionistische. Maar wat de drie stromingen gemeen hadden, was dat ze alledrie wortelden in de zintuiglijke waarneming van de kunstenaar. Zelfs de sensatie, de door Van Deyssel het hoogst gewaardeerde ervaring, werd immers door hemzelf in 1891 omschreven als 'het uiterste verfijningsstadium van geëmotioneerde waarneming'[2]. In deze literatuuropvatting was in theorie althans geen plaats voor het symbolisme. De prioriteit van de zintuiglijke waarneming viel immers niet te verenigen met de symbolistische theorieën, waarbij de nadruk lag op de 'hogere'

werkelijkheid die zich in de zichtbare verschijnselen openbaarde. Toch begon Van Deyssel in 1891 aan een ontwikkeling die hem in de volgende jaren tamelijk dicht in de buurt van het symbolisme zou brengen. In de aflevering van april 1891 van de Nieuwe Gids publiceerde hij zijn opstel 'De dood van het naturalisme', waarin hij duidelijk maakte dat zijn vroegere bewondering voor Zola tot het verleden behoorde. In de aanhef van het stuk geeft hij niet alleen blijk van instemming met de denkbeelden van de symbolisten ten aanzien van het naturalisme, maar spreekt hij ook nog eens zeer lovend over hen:

> Maar alleen de symbolisten en ik hebben recht van spreken [ten aanzien van de doodverklaring van het naturalisme], de symbolisten omdat zij van zéer goeden huize zijn en, intellektueel ten minste, zoo al niet volledig artistiek, hun smaak vermag de naturalistische kunst te om-vâmen [...].[3.]

Uit dit citaat wordt echter ook duidelijk dat Van Deys-

sel nog steeds een onderscheid maakt tussen de symbolisten en hemzelf. Bovendien herkent men tussen de regels door ook de bij de Tachtigers algemeen heersende opvatting dat de intellectuele verdiensten van de symbolisten groter waren dan hun artistieke.

Van Deyssel en Maeterlinck

Ongeveer tegelijk met de publicatie van ‘De dood van het naturalisme’ maakte Van Deyssel kennis met de drama's van Maurice Maeterlinck. Om duidelijk te maken wat dit voor hem en zijn verhouding tot het symbolisme betekende, kan ik misschien het beste een passage citeren uit een nooit-verzonden brief uit 1898 van Van Deyssel aan André Jolles:

> Het was [circa tien jaar geleden] dat ik kennis kreeg van de zogenaamde symbolistische beweging in de Fransche letterkunde. Ik zag wel dat die menschen iets heel anders wilden dan ik en laakten wat ik vereerde. Maar niet zag ik er iets bij, wat mij bekoorde. Toen kreeg ik, in 1890 ongeveer, kennis van het eerste werk van Maurice Maeterlinck. Dit maakte onmiddellijk een grooten indruk op mij [...]. Het werk van Maeterlinck echter zag ik in de lijn van míjn Ideaal en boven het door mij bereikte. Tevens dacht ik dat een geest, om tot zulk een werk te komen, in andere gevoelssferen opgeleid moest zijn dan die ik kende en dat volkomen andere wegen er toe leidden, dan langs welke tot míjn werk gekomen werd.[4.]

Het werk van Maeterlinck werd in Nederland vanaf het begin geassocieerd met het symbolisme. Dat kwam niet zozeer door zijn in *Serres chaudes* verzamelde poëzie; die bundel werd hier nauwelijks opgemerkt. Dat men in ons land Maeterlincks toneelstukken als symbolistisch beschouwde, had waarschijnlijk meer te maken met het feit dat Maeterlinck in Hurets veelbesproken verzameling interviews *Enquête sur l'évolution littéraire* optrad temidden van de ‘Symbolistes-Décadents’ en bovendien uitvoerig theoretiseerde over het gebruik van symbolen.[5.] Maar dat betekende wel dat Van Deyssel met het probleem zat dat een literaire stroming die er heel andere theoretische uitgangspunten op nahield dan hijzelf en waarvan hij tot dan toe altijd afstand had gehouden, werk had voortgebracht dat hij buitengewoon bewonderde. Dit loste hij op een voor hem kenmerkende wijze op in het opstel ‘Van Zola tot Maeterlinck’, waarin hij in 1892 begon te schrijven en dat uiteindelijk in 1895 gepubliceerd zou worden. Van Deyssel had inmiddels - mede naar aanleiding van Couperus' *Extaze* - zijn literaire theorie van de observatie-impressie-sensatie aangepast en uitgebreid met een nieuwe hoogste trap, de extase. Tot die hoogste trap lijkt hij in 1895 ook het werk van Maeterlinck te rekenen. Maar via een buitengewoon ingewikkelde redenering benadrukt hij wel dat ook het werk van de Belgische dichter uitging van zintuiglijke waarneming en daarmee eigenlijk verwant was aan het impressionisme. Maar vooral opvallend is dat hij in ‘Van Zola tot Maeterlinck’ het gebruik van de term symbolisme consequent vermijdt en in plaats daarvan spreekt van mysticisme. Dat was in de jaren negentig in Nederland ongebruikelijk: meestal

gebruikte men de namen symbolisme en mystiek/mysticisme vrij achteloos door elkaar. Daarmee is een verschijnsel zichtbaar geworden dat ook in sommige latere opstellen (onder andere ‘Het schoone beeld’ uit 1897) van Van Deyssel valt waar te nemen: de term symbolisme reserveert hij voor de in zijn ogen inferieure kanten en kenmerken van die literaire stroming en voor die aspecten die hij wel kan waarderen (mysticisme, maar ook de daarmee in een aantal opzichten verwante verering van de middeleeuwen) gebruikt hij bij voorkeur de term mystiek.[6.]

Koud en akelig en van het jaar nul

Hoezeer ook daarna het symbolisme althans theoretisch voor Van Deyssel een negatief begrip is gebleven, komt nog eens onverbloemd naar voren in twee in 1898 gepubliceerde opstellen. In zijn ‘De Brieven van Johan Thorn Prikker’ (in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van maart 1898) herhaalt hij nog eens zijn stelling uit ‘Van Zola tot Maeterlinck’ dat echte symbolistische kunst alleen voortkomt uit ‘exces van impressionistische gevoeligheid’ en niet - zoals naar zijn idee de Franse symbolisten beweren, ‘door theorie en ingespannen arbeid’.[7.] Het twee maanden later in het-

zelfde tijdschrift verschenen opstel ‘Letterkundige Aanteekeningen’, een bespreking van enkele opstellen van Camille Mauclair (herdrukt onder de sprekender titel ‘Fransche Symbolisten’) is aanvankelijk slechts een herhaling van wat Kloos al in 1891 had beweerd: de Franse symbolisten beschouwen het schrijven van poëzie als een verstandelijke arbeid en alleen Verlaine, die zich afzijdig hield van de ‘echte’ symbolisten, was een groot dichter. Het artikel doet vermoeden dat Van Deyssel eigenlijk nauwelijks raad weet met het verschijnsel symbolisme, wat bijvoorbeeld blijkt uit de volgende merkwaardige passage: ‘De beste schrijvers der Symbolisten-groep zijn André Gide en Camille Mauclair, geen van tweeën eigenlijk symbolist en beiden zwak, zwak.’[8.]

Verderop in hetzelfde artikel heet het dat de symbolisten, enkele uitzonderingen (Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Barrès) daargelaten, ‘dichters en prozaïsten, koud en akelig en van het jaar nul’[9.] zijn. Opmerkelijk is tenslotte dat Van Deyssel in dit artikel Maeterlinck weer expliciet tot de symbolisten lijkt te rekenen en opmerkt dat de Belgische toneelschrijver heeft weten te realiseren wat de Franse symbolisten wel wilden, maar waar ze niet toe in staat waren.

Verwey en de symbolistische theorieën

Er is geen enkele dichter van Tachtig wiens naam zo vaak in verband is gebracht met het symbolisme als Albert Verwey. Met name in wat oudere letterkundige studies wordt nogal eens gewezen op de overeenkomsten tussen zijn werk en dat van de Franse dichterschool rond Mallarmé.[10.] Terecht klinkt in recentere beschouwingen het besef door dat de vraag naar de plaats van Verwey ten opzichte van het symbolisme niet gemakkelijk te beantwoorden is.[11.] Bij die beantwoording moet om te beginnen een duidelijk onderscheid gemaakt worden tussen Verweys literair-theoretische beschouwingen en kritieken enerzijds en zijn dichterlijke praktijk (inclusief zijn poëzievertalingen) en persoonlijke contacten anderzijds. Een vergelijking tussen theorie en praktijk van Verwey in de jaren negentig ten aanzien van het symbolisme levert, zoals ik zal laten zien, een merkwaardig tegenstrijdig beeld op.

In Verweys werkzaamheid als beschouwer van literatuur is er tussen 1888 - zijn uittreden uit de redactie van de Nieuwe Gids - en 1893 sprake van een ‘zwijgperiode’: afgezien van enkele literair-historische publicaties verschijnt er geen kritisch proza van zijn hand. Dat is achteraf gezien jammer, omdat we daardoor niet beschikken over kritische uitspraken uit de jaren waarin het werk van de symbolisten ook tot Nederland doordrong of op zijn minst had kunnen doordringen. In zijn dichterlijke praktijk echter lijkt het erop dat de tijdgeest van het begin van de jaren negentig ook hem heeft beroerd. Hij deed immers mee aan de opvoering in 1892 van het door hemzelf geschreven *De Joden*, een experiment op het gebied van het niet-realistische toneel, dat men een symbolistisch drama in de geest van Maeterlinck zou kunnen noemen. Wel moet daarbij opgemerkt worden dat Verwey aanvankelijk niet echt warm liep voor voor het experiment en door de initiatiefnemers Marius Bauer en Jan Veth moest worden overgehaald.[12.] Wanneer Verwey dan in 1893 zijn kritische arbeid hervat, doet hij dat op basis van een nieuw-verworven overtuiging op poeticaal

gebied. Die overtuiging lijkt op het eerste gezicht niet zoveel te verschillen van die van de symbolisten; vandaar ook dat Verweys naam met het symbolisme in verband is gebracht. Toch geeft Verwey er nooit blijk van in te stemmen met de symbolistische opvattingen over poëzie. Sterker nog: regelmatig houdt hij zijn lezers in de jaren na 1893 voor dat symbolisme en mysticisme dwaalwegen vormen die onherroepelijk tot een steriele en minderwaardige kunst zullen leiden. Voor deze tegenstrijdigheid zijn twee verschillende verklaringen te geven. De eerste heeft te maken met de manier waarop Verwey zich na 1888 in poeticaal opzicht heeft ontwikkeld. Enerzijds heeft hij dan duidelijk afstand genomen van wat hij als de excessen van Tachtig beschouwde: het volstrekte individualisme van onder andere Willem Kloos en de opvatting van kunst als louter (al dan niet verhevigde) weergave van de zichtbare werkelijkheid, zoals het naturalisme en het sensitivisme dat voorschreven. In de denkbeelden van Verwey dient in de kunst een goddelijke kern, door hem aangeduid als ‘Leven’, zichtbaar te worden in aan het leven op aarde ontleende vormen. Dit doet sterk denken aan de omschrijving van het symbolis-

me als een kunstleer die het oneindige zichtbaar wil maken in het eindige. Het grote verschil tussen Verwey en de symbolisten zit hem echter in het belang van de aan de werkelijkheid ontleende vormen. Verwey zoekt een zorgvuldig evenwicht tussen het stoffelijke en het onstoffelijke: het gaat hem om een verbinding tussen werkelijkheid en goddelijke kern, waarbij beide een gelijkwaardige rol spelen. Voor hem geldt dat zonder 'Leven' geen poëzie mogelijk is, maar zonder werkelijkheid geen 'Leven'. De fout die de symbolisten in zijn ogen maken - ik laat nu in het midden of hij daarin gelijk heeft of niet - is dat ze alle nadruk leggen op het 'oneindige' en de rol van de zichtbare werkelijkheid verwaarlozen. De tweede verklaring voor de tegenstrijdigheid zou gevonden kunnen worden in de wijze waarop de symbolisten Nederland waren binnengekomen. Zoals gezegd golden met name Mallarmé en Baudelaire bij de Tachtigers lange tijd als dichters die in hun werk het verstand lieten overheersen, waardoor hun werk een gekunsteld en gezocht karakter kreeg. Nu is het een feit dat Verwey met name uit de hoek van Kloos het verwijt kreeg dat zijn poëzie te verstandelijk was. Misschien - concrete bewijzen daarvoor ontbreken - dat Verwey het wenselijk achtte om afstand te houden van het symbolisme om het zijn tegenstanders niet nog makkelijker te maken zijn werk af te doen als verstandswerk en dus als - volgens de normen van Tachtig - slechte poëzie.[13.]

Bleekbladige dwalingen

Van de beschouwingen uit de jaren negentig waarin Verwey zijn standpunt ten opzichte van het symbolisme bepaalde, wil ik er hier twee bespreken. Het eerste is het opstel 'Twee Dichters', gepubliceerd in het Tweemaandelijksch Tijdschrift van mei 1895. Het eerste deel daarvan, gewijd aan de Duitse symbolistische dichter Stefan George, begint met een uitspraak van Mallarmé, waaruit blijkt dat Verwey in elk geval op de hoogte was van recente uitlatingen van die Franse dichter. Dan prijst hij George vanwege zijn vaardigheid in de verstechniek. De overeenkomst die hij vervolgens constateert tussen George en Baudelaire is niet als compliment bedoeld: in zowel George als Baudelaire manifesteert zich een afkeurenswaardige neiging tot decadentie. Zijn oordeel over George (en indirect over Baudelaire) is daarmee een mengsel van bewondering en tegelijkertijd afkeuring. Nog duidelijker is Verwey in het tweede deel van het artikel, een bespreking van het werk van de Belgische symbolist Emile Verhaeren. Voor Verhaerens poëzie kan hij wel waardering opbrengen, maar hij moet toch constateren dat deze nog op zoek is naar houvast, nog in het donker tast en zich ophoudt in een vreemde droomwereld. Verwey legt dan een verband met Maeterlinck en het symbolisme:

> Ja, ook Maeterlinck. Dat we in den nacht leven. En niet weten waar we naar worden geleid. En dat al die beelden symbolen zijn, of we het leven om zich zelf niet meer liefhebben? Is het niet daarom, omdat het leven van ónze liefde nog niet verscheen?[14.]

Verwey constateert hier dat een aantal dichters (Verhaeren, Maeterlinck en geestverwanten) noodgedwongen met symbolen werkt omdat ze 'het leven', de

zintuiglijk waarneembare werkelijkheid (niet te verwarren met het ‘Leven’ met hoofdletter, de goddelijke kern in al het bestaande), niet meer naar waarde weten te schatten en in die werkelijkheid nog niet de voor hen geschikte vormen hebben kunnen ontdekken. Verwey geeft in zijn betoog enkele malen aan dat zijn veroordeling van die dichters eigenlijk los staat van zijn niet ongunstige oordeel over de poëzie van Verhaeren. Duidelijk wordt dus in ‘Twee Dichters’ vooral dat afwijzing van de symbolistische opvattingen bij Verwey niet gepaard hoeft te gaan met een afwijzing van symbolistische gedichten.

Dan verschijnt in hetzelfde jaar 1895 de bundel *Prozastukken* van zijn mederedacteur Lodewijk van Deyssel. Op verzoek van P.L. Tak schreef Verwey een korte aankondiging van die bundel voor De Kroniek. Verwey constateerde in dit stukje, dat een belangrijke plaats in zijn kritische werk inneemt, dat in het boek van Van Deyssel de ontwikkeling viel na te gaan die de auteur in de afgelopen jaren had doorgemaakt. Voor zover die ontwikkeling het loslaten van het naturalisme betreft, juicht Verwey haar toe. Maar hij signaleert meteen het gevaar dat als een reactie op dat loslaten er een kunst ontstaat waarin de zichtbare werkelijkheid geen rol meer speelt:

> Het is een veelvuldig konstateerbare dwaling, in dezen tijd van terugkeer tot innerlijke aanschouwing, te meenen dat er aan dat innerlijk-aanschouwde nu ook niets werkelijks meer mag zijn. Men heeft de werkelijkheid-alleen gezocht; men heeft erkend dat zij-enkel niet gelukkig maakt: nu, daar men tot de verbeeldingen bekeerd is, verlangt men die werkelijkheid-loos. [...] Om niet eens te spreken van die bleekbladige dwalingen in de bloembedden van onze kunst-cultuur, van die mode-poëten die uit alle literaturen de mystiek-geachte symbolen tot een grilligen ronde-dans, griezeligen doodendans saamnooden; [...].[15.]

De boodschap is duidelijk: Van Deyssel moet oppassen dat zijn bewondering voor Maeterlinck er niet toe leidt dat hij zich verliest in mysticisme en symbolisme en daarmee een doodlopende richting in zijn werk inslaat. Gelukkig had Van Deyssel in zijn recente opstel 'Tot een Levensleer' (niet opgenomen in *Prozastukken*) al aangegeven iets anders te willen; Verwey is dan ook graag bereid om hem in het vervolg van zijn aankondiging de juiste weg te wijzen.

Tegenover de theorie van het symbolisme neemt Verwey een afwijzende houding in, omdat ze op een cruciaal punt afwijkt van zijn eigen overtuiging. Die afwijzing is mogelijk te verklaren als een profilering van zijn eigen opvattingen juist tegenover een in een aantal opzichten verwant poeticaal systeem. Ze valt echter maar moeilijk te rijmen met zijn waardering voor dichters die tegenwoordig tot het symbolisme worden gerekend. Zijn vriendschap met en bewondering voor Stefan George is van die waardering het bekendste voorbeeld. Minder bekend, maar net zo veelzeggend is zijn interesse voor het werk van de Engelse symbolist Ernest Dowson, een interesse die hem postuum nog op een misprijzende opmerking van zijn biograaf Maurits Uyldert kwam te staan.[16.] En wie een blik werpt op de inhoudsopgave van de bundel *Dichtspel* (1983), waarin Verweys poëzievertalingen zijn verzameld, leest daar behalve die van George en Dowson ook de namen van Von Hoffmansthal, Wolfskehl, De Régnier, Moréas, Rimbaud, Verhaeren, Valéry en - prominent aanwezig - Baudelaire.

Reminiscenzen van de plastiek van Maeterlinck

Terug tenslotte naar Van Deyssel. In het Tweemaandelijksch Tijdschrift van januari 1898 las hij het gedicht 'Wat een Zanger tot een Koning zei' van zijn mederedacteur Verwey. In dit gedicht bezingt een 'ik' - het ligt voor de hand daar Verwey zelf in te herkennen - de 'tover' van zijn eigen dichterschap tegenover een Koning, wiens legers niet in staat zijn zich hieraan over te geven en als gevolg daarvan blind rondzwerven.[17.] Waarschijnlijk is dit gedicht gericht tot Stefan George, maar het lijkt mij niet onwaarschijnlijk dat Van Deyssel er een aanval op hemzelf in heeft gelezen. Hoe het ook zij, het leidde tot een woedeuitbarsting op papier van Van Deyssel, die het gedicht 'zeer leelijk', ja zelfs 'schreeuwend leelijk' noemt en het karakteriseert als 'een woedende en machteloze poging om in reminiscenzen van de plastiek van Maeterlinck [...] te werken [...].' En verderop in het (niet gepubliceerde) stukje zegt hij het nog duidelijker: Verwey heeft een mislukte poging gedaan om een

symbolistisch gedicht te schrijven.[18.] Dat dit voor Verwey in dubbel opzicht (symbolisme, en dan ook nog eens mislukt) een negatieve kwalificatie zou betekenen, daarvan zal Van Deyssel zich na Verweys artikel over *Prozastukken* zeker wel bewust zijn geweest.

Van Deyssel en Verwey maken met hun uitspraken duidelijk dat de term symbolisme gedurende de jaren negentig in leidende literaire kringen in Nederland een negatieve klank is blijven houden. Hun afkeuring geldt echter vooral de theoretische opvattingen die ze achter die term vermoeden; ze erkennen wel dat het symbolisme in de praktijk goede kunstwerken voortbrengt. Dat dit verschil tussen theorie en praktijk leidt tot tegenstrijdigheden in hun literaire oordelen geven ze beiden minstens eenmaal (Verwey in ‘Twee Dichters’, Van Deyssel in de brief aan Jolles) ruiterlijk toe.

Literatuur

Ton Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985.* Amsterdam, De Arbeiderspers, z.j. [1990].
D.A.M. Binnendijk, *Een protest tegen den tijd. Inleiding tot de poëzie van P.C. Boutens.* z.p. [Amsterdam, Meulenhoff], 1945.
Lucien Custers, *Dáár was de Bron. De Beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey.* Maarssen, De Ploeg, 1995. (dissertatie VU Amsterdam)
Lodewijk van Deyssel, *Prozastukken.* Amsterdam, Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1895. [in 1897 herdrukt als *Verzamelde Opstellen. Derde bundel*] (Van Deyssel 1895)
Lodewijk Van Deyssel, *Verzamelde Opstellen. Tweede Bundel.* Amsterdam, Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1897. (Van Deyssel 1897)
Lodewijk Van Deyssel, *Verzamelde Opstellen. Vierde Bundel.* Amsterdam, Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1898. (Van Deyssel 1898)
J.D.F. van Halsema, 'Wie heel goed kijkt, die kan hem bijna zien. Baudelaire bij de Tachtigers.' In: Maarten van Buuren [red.], *Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt. Over Charles Baudelaire.* z.p. [Groningen], Historische Uitgeverij, 1995.
M.G. Kemperink, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900.* Utrecht/Antwerpen, Veen, 1988. diss. RUG.
M.G. Kemperink, *Nederlands toneel in het Fin de Siècle 1890-1900.* z.p., z.j. [Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995].
Elisabeth Leijnse, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck.* Met de uitgave van een handschrift van Lodewijk van Deyssel. Génève, Librairie DROZ, 1995. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Fascicule CCLXII)
Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R.N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J.Th. Toorop. Verzorgd door Dr. Mea Nijland-Verwey. Assen, Van Gorcum, 1959.
Harry G.M. Prick, 'Stéphane Mallarmé en Tachtig'. In: *Maatstaf* 27 (1979), nr. 5-6, p. 129-148. (Prick 1979)
De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey. Met een woord vooraf en voorzien van aantekeningen, bezorgd door Harry G.M. Prick. Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1981-1986. Drie delen. (Achter het Boek XVII 1-3, XIX 1-3, XXII 1-3). (Prick 1981vv)
Maurits Uyldert, *Dichterlijke Strijdbaarheid. Uit het leven van Albert Verwey II.* Amsterdam, Allert de Lange, 1955.
Albert Verwey, 'Twee Dichters. 1. Stefan George 2. Emile Verhaeren.' In: *Tweemaandelijksch Tijdschrift* 1, II, p. 215-222. (Verwey 1895a)
Albert Verwey, 'L. van Deyssel: Prozastukken'. In: *De Kroniek* 1 (1 december 1895), p. 388-389. [herdrukt in Prick 1981vv, deel 2, p. 146-148]. (Verwey 1895b)

Albert Verwey, *Oorspronkelijk Dichtwerk.* Amsterdam/Santpoort, Querido's Uitgevers-Mij/N.V. Uitgeverij v/h C.A. Mees, 1938. Twee delen. (Verwey 1938)

Eindnoten:

1. Joséphin Péladan (1858-1918), Frans schrijver en kunstcriticus, leider van de *Ordre de la Rose+Croix*; *Sâr* was een titel die hij zichzelf had aangemeten. Vanwege zijn excentrieke verschijning en optreden werd hij al bij zijn leven door velen niet serieus genomen.
2. Zie voor Baudelaire en de Tachtigers: Van Halsema 1995; voor Mallarmé verwijs ik naar Prick 1979.
2. Zie voor Baudelaire en de Tachtigers: Van Halsema 1995; voor Mallarmé verwijs ik naar Prick 1979.
3. Van Deyssel 1895, p. 141.
4. Geciteerd naar Leijnse 1995, p. 254.
5. Zie voor dit alles Leijnse 1995, p. 36-46 en 52-53.
6. Ibidem, p. 331-332.
7. Van Deyssel 1898, p. 294.
8. Ibidem, p. 303.
9. Ibidem, p. 306.
10. Een heel sprekend voorbeeld daarvan is Binnendijk 1945, p. 19-20.
11. Zie hiervoor Anbeek 1990, p. 87-88.
12. Zie voor deze uitvoering Nijland-Verwey 1959, p. 18-21 en p. 40 en Kemperink 1995, p. 142-144.
13. Zie voor een uitvoeriger bespreking van Verweys poeticale opvattingen en van zijn houding tegenover het symbolisme Custers 1995, hoofdstuk 1 en par. 4.2.1.
14. Verwey 1895a, p. 221.
15. Verwey 1895b, p. 389; ook in Prick 1981 vv, deel 2, p. 147-148.
16. Zie Uyldert 1955, p. 98.
17. De slotwoorden van dit gedicht luiden: ‘Uw heiren gaan die grens niet over; Zij zwerven loom, zij zwermen blind’. Het gedicht is terug te vinden in Verwey 1938, deel 1, p. 264.
18. Zie voor dit alles Prick 1981 vv, deel 3, p. 19-20 en Leijnse 1995, p. 336.

Maaike Kroesbergen

Het komt er niet op aan wat men bemint, maar hoé men bemint
Boutens en het sensitivisme van de minnaar (m/v)

Over Boutens' erotische voorkeur voor mannen hoeft tegenwoordig gelukkig niet meer geheimzinnig gedaan te worden. Dat vrouwen hem minder trokken, illustreert een uitspraak als ‘man en vrouw worden door de droom naar elkander gedreven, welnu ik heb nooit van een vrouw gedroomd’. Deze opmerking werd door J.C. Heldring - Boutens was een huisvriend van de Heldrings en stamgast op hun buitenplaats - vastgelegd in een brief aan Boutens-verzamelaar mevrouw Van Lier-Schmidt Ernsthausen, wier verzameling bewaard wordt door het Historisch Documentatiecentrum voor het Nederlands Protestantisme (1800-heden).[1.]

Gay nineties

Boutens' homoseksualiteit blijkt niet uitsluitend bruikbaar als anekdotisch aanloopje in een inleiding: Ernst van Alphen schreef een artikel over het homoseksuele verlangen in Boutens' gedichten en Dick van Halsema ziet in de vergelijking van Boutens' poëzie met de homo-erotische canon van het *fin-de-siècle* een mogelijkheid om Boutens' werk toegankelijker te maken. In de ambiance van ‘the gay nineties’ past onder meer het werk van Walter Pater, Stefan George, Alfred Douglas en Oscar Wilde. De latere Boutens las de eerste twee en vertaalde een beetje Douglas en veel Wilde.

Aan de hand van enkele vroege gedichten wil ik laten zien dat de jonge Boutens, uit de prille jaren negentig, al veel van de latere in zich had en dat zijn werk al vroeg - toen veel toonaangevend werk van bovengenoemde geestverwanten nog niet verschenen was - de sfeer van de literaire decadentie ademt. In de literaire decadentie van het *fin-de-siècle* was de homoerotiek een geliefd thema, gekoppeld aan het verlangen om de alledaagse realiteit te ontvluchten in een esthetische, onmaatschappelijke wereld waarin leed en schoonheid samenvallen - de lijdende Christus was populair.

De jonge Boutens (ca. 1890)

Pater en Wilde waren allebei bewonderaars van Plato's Symposium, waarin de homo-erotische liefde als ideale educatievorm wordt gezien: een oudere wijze man draagt zijn kennis over aan een jongeman, die de leraar inspireert met zijn schoonheid. Buiten Engeland bracht bijvoorbeeld George deze pedago-

gisch-erotische relatie in praktijk. Ook Boutens - iemand noemde hem een ‘natuurlijke Griek’ - werd gefascineerd door het *Symposium* dat hij al op jonge leeftijd vertaalde. Als leraar klassieke talen van jongens van stand op Noorthey zal Plato's educatie-ideaal Boutens vast wel eens voor ogen gestaan hebben. Pater schreef voor een mooie pupil onder andere *The Renaissance* (1873). Dit werk, waarvan wel gezegd wordt dat Pater het moest schrijven voordat Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature* (1899) kon schrijven, is doortrokken van homo-erotiek en wordt gezien als een vroege exponent van het zinnelijke estheticisme uit het *fin-de-siècle.* Pater roept op tot ‘liberty of the heart’. Deze onafhankelijkheid beschreef hij eerder als transparantie met de term diaphaneitè in het gelijknamige, postuum verschenen essay. *Transparantie* betekent hier zoveel als volledige autonomie. Pater illustreert zijn diafane type met een citaat uit ‘The Scholar’ van Arnold:

> And then we suffer! and amongst us one,
> Who most has suffered, takes dejectedly
> His seat upon the intellectual throne [...]

Smart verheft tot een hogere, uitverkoren staat. De koning op de geestelijke troon is hij die het meest heeft doorstaan.

Een intrigerende onzekerheid

De idealisering van leed en afzondering en een flirt met de homo-erotiek vinden we ook in de sonnettencyclus ‘Van de Liefde die Vriendschap heet’ van Verwey. Hij schreef deze cyclus voor Willem Kloos, zijn ‘Vorst en Vriend’ die hij wil dienen en die hij als geliefde aanspreekt: ‘O gij, mijn lief, die nu door 't lieven lijdt’. Ik spreek van een flirt met de homo-erotiek aangezien Verwey's liefde voor Kloos louter literair geweest kan zijn. Verwey beschrijft Kloos als lijdende Christus - ‘O Man van Smarte met de doornenkroon [...]’ - en spoort hem aan zijn lijden om te zetten in kunst. Ook George adviseert in *Pilgerfahrten* (1891) - met als motto ‘Und ich suchte einen / der mit mir trauerte [...]’ - om leed te dragen:

> Schweige die Klage!
> [...]
> Suche und trage
> Und über das leid
> Siege das lied!

Bij George, Douglas en anderen uit de homo-erotische canon komen codewoorden als ‘geheim’ en ‘(ver)zwijgen’ voor, die de liefde-die-vriendschap-heet verhulden, maar voor de *incrowd* veelzeggend waren. Verwey en Kloos hadden het plan samen een grote gedichtencyclus te schrijven en deze *Het boek van Mysterie* te noemen. Verwey's deelcyclus ‘Van de liefde...’ bevat ook veel woorden als ‘stil’ en ‘mysterie’. Een verzamelplaats van dit soort termen in Boutens' latere werk is vooral *Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe* (1919).

De jonge Boutens kan Verwey's sonnetten gekend hebben uit de eerste jaargangen van De Nieuwe Gids en uit Verwey's *Verzamelde Gedichten* (1889), een bundel die Boutens bezat. Bovendien schrijft Boutens op 2 maart 1896 aan Van Deyssel dat

‘het latere werk’ van Verwey hem ‘nooit maar eeniger mate’ aangesproken heeft. Dat Boutens specifiek het latere werk afwijst, laat ruimte voor een positieve stellingname ten opzichte van het jeugdwerk van Verwey, waartoe de cyclus behoort.

Oedipus

In het studententijdschrift Minerva van 14 mei 1891 staan drie sonnetten die interessant zijn in verband met het bovenstaande. Ze heten ‘Oedipus’ en zijn ondertekend met ‘B.’. Uit onderzoek van Karel de Clerck blijkt dat Boutens tijdens zijn studietijd te Utrecht, schuilgaand achter bovengenoemde initiaal, gedichten publiceerde in Minerva en in de Studentenalmanak. De Clerck verwijst naar drie Minerva-nummers, ‘waar Boutens onbetwistbaar aan het woord is’. De ‘Oedipus’-sonnetten zijn daar niet bij, al werden ze wel onder de betreffende signatuur gepubliceerd en binnen de tijdspanne waarin het mogelijk zou zijn - voor eind maart 1892. Toen staakte Boutens zijn literaire bijdragen aangezien hij, gekozen tot redacteur, door zijn mede-redacteuren niet werd geaccepteerd. Bovendien was *Koning Oedipus*

net opgevoerd in de vertaling van Boutens' hoogleraar.

Ook gezien de stijl en thematiek van de gedichten zou het niet geheel ondenkbaar zijn dat ze door Boutens zijn geschreven. ‘Oedipus’ bevat elementen die ook zichtbaar zijn in ‘Zooals een koning’ en ‘Zooals een jong en doodziek prins’ uit *Verzen* (1898). ‘Oedipus’ toont de ontwikkeling van succes naar smart van de mythische koning. In de bovengenoemde gedichten uit *Verzen* is eveneens sprake van verval van een gelukkig verleden - de hoge zielestaat wordt vaak verbeeld als een gelukkig kind - naar een ongelukkig en verzwakt heden, waarin terugverlangd wordt naar vroeger. In *Verzen* komen veel koningen voor die aan het eind van hun Latijn zijn en die als Oedipus ‘alleen en onbegrepen’ moeten lijden. Ook de jonge, doodzieke prins lijdt stil, maar wordt getroost door de ‘erinring’ aan zijn ‘hoogen staat’. George's ‘ik’ mijmert in *Hymnen* (1890) over ‘Die frühe Zeit wo ich noch König war’. De herinnering is ook voor de Oedipus uit de sonnetten een grote troost. Want ‘Wat hoog en edel was kan nimmer zinken, / En hij, die eenmaal koning was, blijft vorst’. De sfeer van ‘Oedipus’ en de koninggedichten uit *Verzen*, gekleurd met woorden als ‘alleen’, ‘bleek’, ‘stil’, ‘onbegrepen’, ‘lijden’, ‘pijn’, past in de literaire decadentie en toont verwantschap met latere werken als bijvoorbeeld *Algabal* (1892) van George en Wilde's *De Profundis* (1897) dat Boutens in 1911 vertaalde. Wilde noemt hierin lijden en liefde de geheimen van het leven en vindt troost in de koning met de doornenkroon, Christus.

De ‘Oedipus’-gedichten doen ook denken aan de sonnettencyclus van Verwey. En dat niet alleen door de sonnet-vorm en de aanwezigheid van een kernwoord als ‘doornenkroon’. Net als bij Verwey wordt in ‘Oedipus’ een lijdende koning aangesproken door een ‘ik’ die de vorst wil dienen en hem aanraadt zijn smart te verbergen.

Hoewel ik er met Van Halsema van overtuigd ben dat een intense studie van Boutens' werk vanuit de homo-erotische canon verhelderend zal zijn, lijkt een uitspraak die Anton van Herzeele, mecenas en vriend van Boutens, noteerde het accent enigszins te verleggen. Over Boutens' homo-erotische gevoelens zegt Van Herzeele: ‘B's woorden waren altijd als men erover sprak: “Het komt er niet op aan wàt je bemint, maar hoè je bemint.” [...] Bovendien placht hij te zeggen dat het niet tot *D*egeneratie voerde, maar tot *A*generatie.’

Deze uitspraak maakt andere liefdescombinaties mogelijk naast de homo-erotische. Gelukkig maar, want anders zouden enkele bijzondere gedichten en vertalingen van Boutens niet mee mogen doen: Boutens laat namelijk ook minnende vrouwen aan het woord, zoals Beatrijs, Isoude, Louise Labé, en in de prille jaren negentig een verliefde toneelspeelster en de verlaten nimf Oenone.

De dichter als minnaar

Een bijzonder verliefde actrice klaagt haar smart in het gedicht ‘De Tooneelspeelster’, dat alleen in handschrift bestaat. Een ontstaansdatum ontbreekt, maar volgens de notulen van het gymnasiastengezelschap ‘Nihil sine Labore’ heeft Boutens het op de bijeenkomst van 22 februari 1890 voorgedragen. Aangezien in dit gedicht wederom

de thematiek van liefde in combinatie met lijden naar voren komt, vertoont het in zekere zin verwantschap met ‘Van de Liefde...’ en ‘Oedipus’.

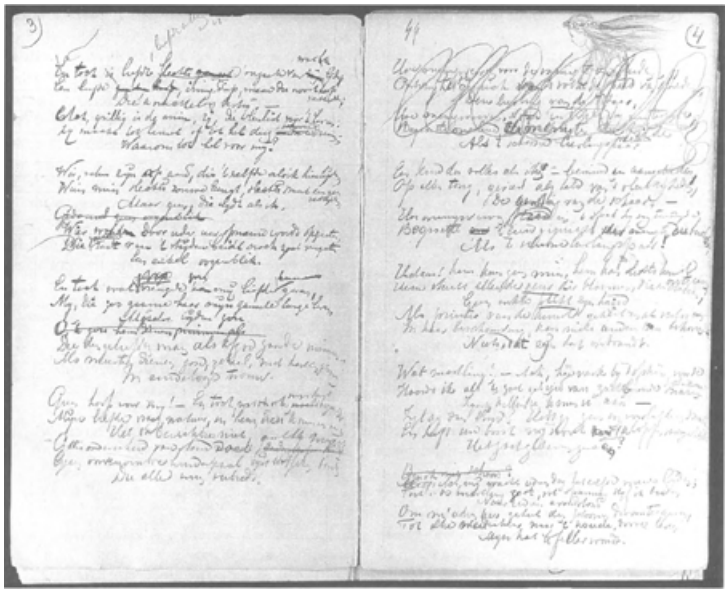
Het gedicht begint op het moment dat de toneelspeelster zich alleen in het leeggestroomde theater bevindt. Ze is verliefd op de man die haar geliefde speelt, maar haar echte liefde niet ziet. Ze treurt en denkt na over liefde en kunst:

.....
O, 'k speelde goed, nietwaar? - 'k Heb aller hart bewogen:
.....
Denkt gij, dat ons nooit liefde of zoete min bekoren,
.....
Dat wij geen menschen zijn?

Toch, liefde alleen is d'oorzaak van wat 'k lijde
Een liefde, innig diep, maar die nooit hoop verblijdde,
Die 'k vruchteloos bestrij -
.....
En toch wat vreugde zou mij liefde kunnen geven,
Mij, die zoo gaarne haar mijn gansche lange leven,
Mijzelve wijden zou

Die den geliefden man als afgod zoude minnen
Als meester dienen zou, geheel, met hart en zinnen
In eindelooze trouw.
.....
Helaas! hem kan geen min, hem kan slechts kunst ontgloeien
.....
Zijt gij dan blind? Hebt gij geen oog voor liefde en smarten
En heeft uw borst nog nooit aan 't kloppen van mijn hart
Het godsgeheim geraen?

Ach, mij wacht iedre dag hetzelfde wreede lijden;
Toch is de martling zoet, vol spanning blijf ik beiden
Naar iedren avondstond
Om m'iedren keer geheel den schoonen droom te geven,
Tot elke wederkeer naar 't koude, dorre leven
Mijn hart te feller wondt.
.....
'k Heb in mijn spel mijzelf mijn gansche ziel gegeven
Mijn innerlijk bestaan, -
.....
Mijn spel is 't leven mij - mij is het leven spelen, -
.....
En roem is al mijn loon!
Wat baat de lauwrenkrans, die schemert bij mijn vlechten
.....
De scherpste Doornenkroon?



Een deel van Boutens' handschrift van het gedicht ‘De Toneelspeelster’

Het gedicht is misschien wat houterig, maar bevat aardige elementen. Zo is de rol van de toneelkunst - een ander gedicht in hetzelfde schriftje heet ‘In den Schouwburg’ - opvallend in verband met de jaren negentig, waarin Wilde niet alleen toneelstukken schreef, maar zelf theater wilde zijn en waarin toneel naast muziek een paradigma voor literatuur werd. Daarbij ligt het in de lijn van de literaire decadentie dat het gestileerde en artificiële voorrang heeft op het ware leven en dat het kunstmatige het echte wordt. De toneelspeelster wil de man die ze bemint als meester en afgod dienen, net als de ‘ik’ in Verwey's sonnetten en de ‘ik’ in ‘Oedipus’ die vraagt om ‘een wezen’ dat hij ‘[...] dienen mag, / Een god, zoo 't kan, - een mensch, zoo 't wezen moet’. De actrice ziet het lijden als zoete ‘martling’ en bij de koppeling van liefde aan smart wordt wederom het woord ‘doornenkroon’ gebruikt.

De regel ‘En heeft uw borst nog nooit aan 't kloppen van mijn hart / Het godsgeheim geraen?’ is opvallend in verband met later werk van Boutens, zoals de rede ‘Vorm en vormeloosheid in de Dichtkunst’ die Boutens in 1933 uitsprak. Boutens proclameerde hierin dat ‘wanneer ooit Gods geheim in zijn sublieme simpelheid zal worden geraden, het een dichter is, die het verlossende woord zal mogen spreken’. Volgens Plato's *Symposium*, dat in Boutens' vertaling meldt dat ‘Ieder [...] dien Eroos aanraakt’ dichter wordt, zal de uitverkoren dichter een minnaar zijn. Ook Wilde noemt in *De Profundis* een minnaar dichter. Als voorganger van alle minnaars was ook Christus volgens Wilde poëet. Wilde ziet in Christus en dus in de minnaar en de dichter de twee hoofdgeheimen van het leven - liefde en lijden - samenkomen. Ieder die liefde en smart tegelijk ervaart en het wonder van beide beseft, is volgens *De Profundis* in Boutens' vertaling ‘in onmiddellijke aanraking met het goddelijke en is zoo dicht tot Gods geheim genaderd als eenig mensch komen kan.’

Boutens' vroege regel lijkt ook te resoneren in het gedicht ‘Het geheim’ dat na zijn dood in 1943 op zijn schrijftafel gevonden werd. ‘Gods onnaspeurbre harteklop’ wordt in het gedicht gezien als het geheim, de zin van het leven die ervaren wordt door het ‘Hart dat niets wil weten dan ervaring’. In *De Profundis* schrijft Wilde dat het aannemen van alle levenservaringen - van zowel liefde als lijden - door de kunstenaar een wijze van openbaring is. De kunst, in casu de poëzie wordt ook in ‘Het geheim’ gezien als dichtste benadering van het sublieme.

De latere Boutens van het godsgeheim uit de rede en ‘Het geheim’ had *De Profundis* gelezen en vertaald, maar we kunnen concluderen dat Wilde hem in dezen niets nieuws vertelde. Lang voordat *De Profundis* verscheen, was in ‘De Tooneelspeelster’ de koppeling van de gelijktijdige beleving van liefde en smart aan de kunst en het godsgeheim immers al evident aanwezig.

Liefde is lijden

Een ander vroeg gedicht van Boutens waarin een hartstochtelijk minnares aan het woord komt, is ‘Een lied van Oenone’ uit *XXV Verzen* (1894). Wellicht is het gedicht geïnspireerd op de met tranen doordrenkte brief van de nimf Oenone aan haar ex-geliefde Paris - die Oenone verliet voor Helena, de inzet van de Trojaanse oorlog - uit Ovidius' *Heroides*. Tennysons bewerking hiervan kende Boutens vermoedelijk ook.

In ‘Een lied van Oenone’ komt opnieuw de driedeling in geluk, verval en heimwee naar vroeger voor. De liefde wordt voorgesteld als een gestorven kind, maar Oenone kan haar kind niet begraven. Ze wil de liefde blijven herdenken. Ook Oenone beschrijft haar smartelijke liefde als geheim:

> Hoe niet-weten,
> Hoe vergeten,
> Waar ik eenzaam zit in Liefdes leêge tent?
> Waar geen pad is,
> Waar geen blad is,
> Dat mijn droef geheim niet luide zegt en kent?
>
> Overal min ik hem,
> Overal vind ik hem [...]

In ‘De Tooneelspeelster’ en in ‘Een lied van Oenone’ is de liefde sterk, maar wordt ze beleden bij afwezigheid van de geliefde. Liefde betekent lijden. Dit is een thema dat ook in het latere werk van Boutens een belangrijke rol speelt. In *Liederen van Isoude* (1921)

schrijft Boutens dat ‘Alleen dat hart kan minnen, / Dat lijden weet.’

Pater signaleert in zijn essay ‘Aesthetic Poetry’ (1895) dat esthetische poëzie niet alleen terugkeert naar het Hellenisme, maar ook naar de hoofse liefde van de Middeleeuwen, de hogere graad van passie: ‘[...] a love defined by the absence of the beloved, choosing to be without hope, protesting against all lower uses of love, barren [...] It is the love which is incompatible with marriage, for the chevalier who never comes [...]’ Het gaat om onmogelijke liefde, zoals die van ‘the rose for the nightingale [...]’, om liefde die geen weerklank vindt, die *barren* is - niet in staat tot het voortbrengen van kinderen - en dus ingekeerd, steriel en autonoom blijft. Pater zal zeker aan de homo-erotische liefde gedacht hebben, maar ook de toneelspeelster en Oenone kunnen met bovenstaande formulering gekarakteriseerd worden.

Smartelijke hypergevoeligheid

Boutens maakt in verband met Sapfo - een lesbische, dus lichamelijk onproduktieve minnares - in *Grieksche lyriek* (1923) evenals Pater een onderscheid tussen de ‘lower uses of love’, tussen ‘een maatschappelijke plicht, een gezonde sport [...], een tijdelijke zegen of kwelling’ en de hogere passie die voor Sapfo de ‘allesbeheerschende allesinnemende alles doordringende levensfunctie’ is. Volgens Boutens bemint zij niet met haar lichaam, hart of geest, maar:

> [...] met haar onverdeelde wezen en verwijlt geen ademtocht buiten den ‘waanzin, waaraan hij die de schoonheid mint, deel moet hebben om een verliefde genoemd te worden.

Het citaat in het citaat komt uit Boutens' vertaling van Plato's *Phaidros* (1909), eveneens een werk over de homo-erotische liefde. Aangezien een verliefde bij Plato altijd een man is - de vrouw is *object* van op voortplanting gerichte liefde - is het opmerkelijk dat Boutens de woorden hier toepast op een minnende vrouw.

De bovengenoemde waanzin is volgens Plato een goddelijk geschenk dat inzicht brengt. Bovendien markeert deze waanzin - zo blijkt uit het *Symposium* - het verschil tussen minnaar en beminde: ‘Want goddelijker is de minnaar dan de geliefde; want in hem is de god.’ De toneelspeelster is een minnaar en ook in haar ‘is de god’. Het ‘godsgeheim’ is verbonden aan het kloppen van haar hart, al heeft haar beminde dat nog niet geraden.

Bij Plato kan er geestelijk alleen iets gebeuren als er lichamelijk niets gebeurt: de minnaar moet zich laten inspireren door schoonheid in het algemeen en niet door een tastbaar individu. De potentie van de ideale minnaar is geestelijk. Als een Freud *avant la lettre* spreekt Plato in verband met de minnaar over sublimering van seksuele verlangens tot intellectuele activiteit: kennisverwerving en het verwekken van geestelijke dingen. De goddelijke waanzin helpt hierbij. Aangezien Plato zich bezig hield met de vraag hoe in het zichtbare het onzichtbare ervaren kan worden, waarbij de nadruk op de abstractie en de geest lag, past hij - met de door hem ontworpen minnaar - goed in het negentiende-eeuwse symbolisme.

Men zegt vaak dat bij Boutens het accent op de geest ligt, maar de zinnen zijn zeker niet uitgeschakeld. In Boutens' inleiding bij de *Sonnetten van Louise Labé* (1926) ligt de nadruk op de zinnelijkheid - dit woord gebruik ik in de vroegere betekenis van zintuiglijkheid met een erotische lading. Labé voelde een diepe, onbeantwoorde liefde voor een man en steeg daardoor '[...] tot een jubeling, van woord tot woord te doorvoelen in de helste kreten en de zoetste fluisteringen. Het zijn de verrukkingen der reinste zinlijkheid, beleefd door de volledige menschelijke persoonlijkheid, door ziel, hart en lichaam en alles waaruit de mensch nog kan en mag bestaan, gezamenlijk. En ondoorgrondelijk beminlijke oogen klaren zichtbaar uit den schemer, een godlijk weeke mond krijgt gedaante om de vlietende klanken [...].'

De alomvattende zinnelijkheid geeft de minnaar iets goddelijks.

Bij Plato wordt de zinnelijkheid ingeruild voor een abstractie daarvan, de geest staat voorop. Als ik Plato en zijn minnaar symbolistisch noem, zou ik in dezen Boutens en zijn minnaar liever sensitivistisch willen noemen. Een smartelijke hypergevoeligheid lijkt bij Boutens' minnaar belangrijker dan een geestelijke abstractie. Het sensitivisme - een Nederlandse concurrent van het symbolisme met Van Deyssel als pro-

motor - legt de nadruk op de sensatie, een heftige zintuiglijke of emotionele gewaarwording, die een brug slaat naar het goddelijke. Het sensitivisme start niet vanuit de geest, maar komt vanuit de gewaarwording tot de geest.

Hoewel Pater in zijn 'Aesthetic Poetry' niet specifiek over een goddelijk inzicht spreekt, beschrijft hij wel de speciale ontvankelijkheid van de autonome passie: 'A passion of which the outlets are sealed, begets a tension of nerve, in which the sensible world comes to one with a reinforced brilliancy and relief.'

Doordat de passie niet weg kan, treedt er een zinnelijke gespannenheid op die een groter inzicht geeft. De visionaire kracht van de zinnelijke gespannenheid die uit passie voortkomt vinden we ook bij het sensitivisme. In het sensitivistische werk bij uitstek, *Verzen* (1890) van Gorter, is een glimp transparantie - *diaphaneitè* - op te vangen in 'Ik hoorde kleine woorden gaan in glazen stilte diaphaan', zij het zonder Paters homo-erotische gekleurdheid.[2.] Ook de sensitivisme-promotor Van Deyssel roemt in zijn inleiding bij Boutens' *Verzen* diens gedichten omdat ze voldoen aan transparantie.

Min en kunst

We zagen eerder dat liefde samenhangt met kunst. Een opmerkelijke herinnering aan Boutens in verband met het kunstenaarschap vond ik bij Kloos' echtgenote: 'En prachtig was Boutens in zijn geestdriftigen hartstocht, toen wij [het echtpaar Kloos en Boutens] eenmaal erover spraken, dat er in de kunst een mannelijk èn een vrouwelijk element behoorde te zijn, en wij vroegen of hij bedoelde, dat een kunstenaar 50% mannelijk en 50% vrouwelijk moest zijn [...] en hij in gloeiende overtuiging riep: niet de helft, maar 100% mannelijk en voor 100% ook vrouwelijk! [...]'

Boutens benutte de honderd procent vrouwelijkheid die hij bij de gratie van zijn kunstenaarschap bezat ten volle, zo blijkt uit een herinnering van Annie Salomons. Ze herinnert zich dat Boutens tijdens een wandeling in de huid van Louise Labé kroop en haar gedichten met grote overgave voordroeg: 'Zijn stem was zo heet en hees, alsof hij haar klachten op het ogenblik zelf doorleed. [...] moeders met kinderwagens, [...] van alles roesde langs ons en scheidde ons telkens voor enige ogenblikken, maar daar trok hij zich niets van aan. Hij beleefde alleen de smart van die eenzame Franse vrouw in een ver verleden; hij voelde die smart zelf en beleed haar, gemarteld en verbijsterd, midden in het haagse middagvertier [...]' Ik wil me hier niet bezig houden met de vraag of Boutens zich een vrouw voelde. Feit is dat hij gedichten vanuit een vrouw heeft geschreven en lyrisch werk van vrouwen vertaald. Een aardige bijkomstigheid is dat die gedichten de mogelijkheid bieden om zonder betekenisvol stilzwijgen een man als geliefde aan te spreken. Of de dichter zich hiervan bewust was, is niet van belang. Waar het Boutens werkelijk om lijkt te gaan is het minnaar-zijn - met welke sexe die minnaar ook behept is - gekoppeld aan het kunstenaarschap.

Min en kunst lijken bij Boutens als bij Plato verbonden. Het verschil is dat bij Plato vrouwen alleen nemen en slechts object zijn van liefde die intellectueel steriel is, terwijl ze bij Boutens wel degelijk geven en dus minnaars zijn. Bij Plato mag de

ideale - onmaatschappelijke, want niet op voortplanting gerichte - liefde, al is deze wederzijds, niet geconsumeerd worden. Aangezien de behandelde vrouwen bij Boutens een onbeantwoorde en dus onmaatschappelijke liefde belijden, valt er voor hen eveneens weinig te consumeren. Anders dan bij Plato, brengt voor Boutens niet alleen schoonheid het goddelijke en de kunst, maar vooral de als smartelijk ervaren liefde.

Van de regel en de uitzondering

In ‘Oenone’ en vooral in ‘De Tooneelspeelster’ lijkt kortom al veel belangrijks aanwezig wat in Boutens' latere werk terugkomt, zoals de onmaatschappelijke autonomie van de onbeantwoorde liefde en de kunst en de koppeling van liefde aan smart, die een geheimzinnige zinnelijke gespannenheid veroorzaakt en iets goddelijks oproept. Met deze kenmerken zou mijns inziens het ‘hoe’ uit Boutens' uitspraak omschreven kunnen worden. Deze typering zorgt er bovendien voor dat de gedichten, hoewel ze vanuit vrouwelijke minnaars geschreven zijn - de uitzondering bevestigt de regel - goed in de homo-erotische sfeer van de literaire decadentie passen.

Literatuur

Ernst van Alphen, ‘Miskend en uitverkoren. Homoseksueel verlangen in de gedichten van P.C. Boutens’. In: *Ik heb iets bijna schoons aanschouwd. Over leven en werk van P.C. Boutens 1870-1943*. Jan Nap, Ben Peperkamp e.a. (red.). Schrijversprentenboek 34. Amsterdam, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1993.
P.C. Boutens, *XXV Verzen.* Middelburg, F.P. D'Huy, 1894.
P.C. Boutens, *Verzen.* Met een voorreden van L. van Deyssel. Den Haag, Blok, 1898.
P.C. Boutens, *De Sonnetten van Louise Labé.* Bussum, C.A.J. van Dishoeck, 1926.
P.C. Boutens, ‘Vorm en vormeloosheid in de dichtkunst’. In: *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde* (Nieuwe Reeks), jrg. 1964, p. 359-370.
P.C. Boutens, *Liederen van Isoude.* Bussum, Van Dishoeck, 1921.
P.C. Boutens, *Verzamelde Lyriek.* J.B.W. Polak en P. van Eeten (red.). Amsterdam, 1968. 2 dln.
Karel de Clerck, ‘Boutens' litterair debuut’. In: *Nieuwe Taalgids:* 58 (1965) 2 (maart), p. 116-121.
Dennis Donoghue, *Walter Pater. Lover of Strange Souls.* New York, Alfred A. Knopf, 1995.
Dennis Donoghue, ‘The antinomian Pater: 1894-1994’. In: *Comparative Criticism* 17, Cambridge University Press, 1995, p. 3-20.
Enno Endt, *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij.* Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1990.
Stefan George, *Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal.* Berlin, Georg Bondi, 1905.
Dick van Halsema, ‘P.C. Boutens: uit het buitengebied van de wereld’. In: *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie.* Anja de Feijter en Aron Kibédi Varga (red.). Kampen, Uitgeverij Kok, 1994.
W.E.J. Kuiper, *Grieksche lyriek.* Amsterdam, Elsevier, 1923.
Walter Pater, ‘Diaphaneitè’. In: *Miscellaneous studies: a series of essays.* London, Macmillan, 1895.
Walter Pater, ‘Aesthetic Poetry’. In: *Appreciations.* London, 1901.
Plato, *Phaidros.* Uit het Grieksch overgebracht door P. C Boutens. Rotterdam, Brusse, 1923.
Plato, *Drinkgelag.* Uit het Grieksch overgebracht door P.C. Boutens. Rotterdam, Brusse, 1931.
Annie Salomons, ‘Herinneringen uit den ouden tijd. IV’, In: *Maatstaf. Maandblad voor Letteren.* 3e jg., nr. 1, (april) 1955.
Albert Verwey, *Verzamelde gedichten.* Amsterdam, Versluys, 1889.
Oscar Wilde, *De Profundis.* vert. van P.C. Boutens. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1911.

Eindnoten:

1. Dit Documentatiecentrum is gevestigd in de Vrije Universiteit in Amsterdam. Documenten betrekking hebbend op Boutens die ik niet in de literatuurlijst vermeld, zijn afkomstig uit het betreffende archief. Een overzichtelijke inventaris van het archief werd geschreven door W.G. van de Fliert. Bij dezen wil ik de heren van het HDvhNP danken voor hun behulpzaamheid.
2. Diepgaander werd het verband tussen Pater en Gorter aangetoond door prof. dr. J.C. Brandt Corstius. In: ‘De betekenis van een kleine literatuur voor de studie van internationale letterkundige verschijnselen. Uit: *Handelingen van het 28e Nederlands Filologencongres.* Groningen, 1964.

Jan-Willem van der Weij
Droom en gedachte
Enkele achtergronden bij het Frans/Nederlandse tijdschrift Le Rêve et l'Idée (1894-1895)

In mei 1894 verscheen bij de Parijse uitgever Léon Vanier aan de Quai Saint-Michel de eerste aflevering van een nieuw literair tijdschrift met een ontroerend zweverige naam: Le Rêve et l'Idée (Documents sur le temps présent).[1.] Wie er de 50 centimes die het in een rood omslag gehulde, achtentwintig pagina's dikke drukwerkje kostte, voor over had, kon daarin een hoogdravend artikel aantreffen van Maurice Le Blond, hoofdredacteur van het nieuwe periodiek. Het stuk, 'Le mysticisme de la génération nouvelle', is een beginselverklaring van een groep jonge auteurs. Le Blond laat er geen twijfel over bestaan tegen wie deze nieuwe generatie zich afzet:

> Il est certain que la génération nouvelle s'annonce révolutionnaire et que ni l'esthétique des symbolistes, ni celle des Réalistes, ne lui suffit.

In zijn stuk ontvouwt Le Blond enkele denkbeelden over een literatuur die de esthetiek van symbolisten en naturalisten zou moeten vervangen. Ik kom later nog op dit artikel terug.

De verschijning van een nieuw literair tijdschrift was in het Parijs van deze jaren niet zoveel bijzonders. Aan het einde van de negentiende eeuw wisselden literaire bewegingen en bijbehorende tijdschriften elkaar in hoog tempo af. Ook is het stuk van Le Blond niet de eerste tegenreactie tegen symbolisme en naturalisme. De symbolistische beweging, die in september 1886 officieel ten doop was gehouden met de publicatie van het artikel 'Le Symbolisme' van Jean Moréas in het Parijse dagblad Le Figaro, werd al een maand later geconfronteerd met een scheuring in haar gelederen. In oktober 1886 richtte René Ghil het tijdschrift La Décadence op, waarvan de eerste aflevering in oktober 1886 verscheen. De groep auteurs rond Ghil zou zich korte tijd later de 'école symbolique et instrumentiste' gaan noemen. En wat het naturalisme betreft, in 1887 keerde een groep van vijf auteurs zich in het openbaar tegen de literaire richting van Zola.

Het bijzondere van Le Rêve et l'Idée zit 'm vooral in het feit dat het tijdschriftje vanaf de tweede jaargang, die in januari 1895 begon, vertaald werk van Nederlandse auteurs opnam en enkele malen zelfs met een geheel in het Nederlands geschreven gedeelte verscheen. In dit artikel belicht ik de achtergronden van deze Frans-Nederlandse coproductie, probeer ik een indruk te geven van de opvattingen van de mensen achter dit nauwelijks gelezen tijdschrift - van geen enkele aflevering werden er meer dan tachtig à honderd exemplaren verkocht[2.] - en tracht ik bovendien na te gaan of hun ideeën in Nederland enige weerklank hebben gevonden. Het gaat mij in dit artikel slechts om een eerste terreinverkenning. Ik beperk mij daarom tot enkele programmatische beschouwingen en laat het scheppend werk verder grotendeels rusten.

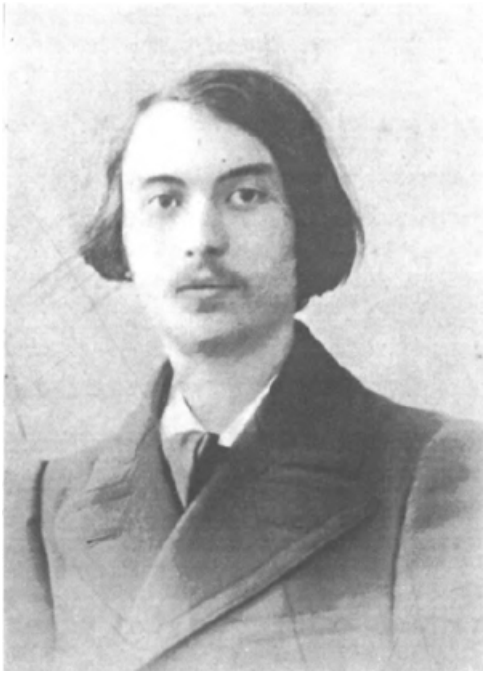
Saint-Georges de Bouhélier

De inhoud van de eerste aflevering van Le Rêve et l'Idée maakt al direct duidelijk dat niet Le Blond de leider is van de jongere generatie waarvoor hij het woord voert, maar een persoon die zich Saint-Georges de Bouhélier noemt. Als auteur treedt deze in de eerste aflevering nog niet op, maar hij is in alle bijdragen prominent aanwezig, via motto's, opdrachten, citaten of als geïnterviewde.

Toen deze eerste aflevering in mei 1894 verscheen, was Stéphane-Georges de Bouhélier-Lepelletier, geboren in 1876 te Rueil, net achttien jaar oud. Zijn optreden had echter weinig van dat van een doorsnee adolescent. Hij gedroeg zich eerder als een oudtestamentische profeet en werd omringd door een klein kringetje adepten waarin zijn woord als wet gold. In

latere jaren werd Bouhélier bekend als toneelschrijver, maar in deze eerste jaren van zijn schrijverschap wijdde hij zich nog geheel aan de introductie van een nieuwe, mythisch-religieus gekleurde visie op literatuur en dichterschap.

Om zijn ideeën te verspreiden had hij als scholier, samen met zijn schoolkameraad en geestverwant Maurice Le Blond, al verschillende tijdschriftjes opgericht: L'Académie française (1893) en L'Assomption (1893-1894). Toen zijn ouders, ongerust geworden over de richting waarin hun zoon zich ontwikkelde, hem naar Zwitserland stuurden om hem van gezondere lucht èn een heilzamer geestelijk klimaat dan het Parijse te laten profiteren, begon hij daar prompt een nieuw tijdschrift, dat hij dit keer helemaal zelf vol schreef. Van dit nieuwe tijdschriftje, L'Annonciation, livret de rêve et d'amour, verschenen tussen juni 1893 en oktober 1894 in totaal vijf afleveringen.[3.]



Saint-Georges de Bouhélier in 1897

In Zwitserland kreeg Bouhélier volop gelegenheid om zijn denkbeelden verder te ontwikkelen. Hier kristalliseerden zijn ideeën over goden- en mensenwereld en de hogepriesterlijke roeping van de dichter zich uit. Hij begon zich een messias te voelen, zoals duidelijk aan de titels in L'Annonciation valt af te lezen: ‘Syllogismes sur l'évolution de toute vie’, ‘Notes sur un art futur. Apologie du poète pontifical’, ‘La Traité du Poète-Roi’. De stijl van deze teksten heeft een sterk profetische inslag. Hun auteur noemde zichzelf uitsluitend nog Saint-Georges de Bouhélier, een schrijversnaam die hij te danken had aan een drukker, die in een van zijn publikaties de afgekorte voornaam *St(éphane)*-Georges per ongeluk had opgelost als *Saint*-Georges. Na zijn terugkeer in Parijs, eind 1893-begin 1894, richtte hij samen met Maurice Le Blond Le Rêve et l'Idée op. Voor zes francs kon men zich op het tijdschrift abonneren, maar de enkeling die daartoe overging, moet al snel spijt van deze onvoorzichtigheid hebben gekregen. Van de twaalf in het vooruitzicht gestelde afleveringen verschenen er in 1894 slechts twee: in mei nummer 1 en in oktober nummer 2. Met ingang van de tweede jaargang (‘Nouvelle série’), in januari 1895,

leek het beter te gaan. In de eerste drie maanden van het jaar verschenen er drie afleveringen. Maar daarna ging het weer mis. Aflevering 4 is gedateerd mei/juli 1895. Daarna kwam er niets meer, tot in november 1895 plotseling het eerste nummer van de 'Troisième série' verscheen. De naam van het tijdschrift was gewijzigd in Documents sur le naturisme, terwijl Le Rêve et l'Idée voorlopig als ondertitel gehandhaafd werd. De naam van de nieuwe literaire beweging, *naturisme*, die in kleine kring al enige tijd circuleerde, werd nu officieel. Vanaf nummer 5/6 (maart/april 1896) verviel de aanduiding Le Rêve et l'Idée helemaal en werd Documents sur le naturisme de enige titel. Het tijdschrift zou onder deze naam nog tot en met september 1896 voortbestaan. Met een 'Manifeste' van Saint-Georges de Bouhélier in de Figaro van 10 januari 1897 (dezelfde krant waarin ruim tien jaar eerder het symbolistisch manifest was verschenen) kreeg de beweging ook voor het grote pu-

bliek een gezicht. In maart 1897 verscheen het eerste nummer van de Revue naturiste, die het vijf jaar lang zou uithouden.

Naturisme

Wat moet men precies onder dit naturisme verstaan, dat in Le Rêve et l'Idée nog in staat van rijping verkeert? Het ligt voor de hand een antwoord op die vraag te zoeken in het zojuist genoemde manifest van Bouhélier.[4.]

Het artikel in de Figaro is doortrokken van een onverhuld cultureel nationalisme. In zijn stuk pleit Bouhélier voor een literatuur die stevig is geworteld in het hier en nu van de eigen Franse natie. Hij beschouwt de *schwärmerische* melancholie in de contemporaine kunst als een bedreiging van de Franse *esprit national.* Dat ongewenste sentiment wordt door hem op het conto geschreven van moderne, 'germaanse' invloeden - met name noemt hij Wagner, Tolstoï en Ibsen. Bouhélier en de andere jongeren (de tekst van Bouhélier getuigt van een sterk ontwikkeld groepsbewustzijn) zijn immuun geworden voor de bekoringen van die 'germaanse' cultuur. Shakespeare, Schopenhauer en Nietzsche zijn uit, zij passen niet meer in de nieuwe emancipatie van het nationale gevoel. Bouhélier plaatst bij dit alles de gebeurtenissen in het recente verleden - de Frans-Duitse oorlog van 1870/1871 - op de voorgrond.

Op eigen bodem vinden de naturisten hun voorbeelden niet bij directe voorgangers, dat bleek al in het citaat waarmee ik dit artikel begon. De in hun ogen slaafse navolging van de werkelijkheid door het naturalisme voldoet hen niet[5.], maar ze moeten ook niets hebben van de schimmige voorstellingswereld van de symbolisten en verfoeiden hun fixatie op technische vormkwesties. Bouhélier noemt deze 'l'art-pour-l'art'-kunstenaars een 'steriele generatie'.[6.] Tegenover de levensmoeheid en kunstmatigheid van de symbolisten stellen de naturisten een cultus van energie en levenskracht.

Wat hebben de naturisten voor ogen met hun niet-symbolistische, nationaal gerichte literatuur? Het meest wezenlijke van het bestaan is volgens hen te vinden in de natuur, in de planten, de dieren, de bergen, bossen en zeeën, en bij de mens die in de natuur leeft en deze bewerkt: de boer, de visser, de herder, de jager. Daar moet ook de dichter zijn. De dichter verschanst zich niet - zoals de symbolisten doen - in een ivoren toren, om van daaruit te dromen over 'charmantes amantes et suaves seigneurs chimériques',[7.] maar mengt zich in de dagelijkse strijd om het bestaan. Hij heeft namelijk zelf ook een rol. Door zijn werk wijdt hij de dagelijkse arbeid van de mens en verheft die tot hetzelfde niveau als de daden van koningen en heersers. De dichter bezingt dus de heldendaden die de mens door de arbeid verricht.

In het wereldbeeld van de naturisten is de aarde bezield door goddelijke wezens:

> le monde terrestre nourrit des héros éternels, quisongent, ceux-ci,
> ténébreusement, au flanc des montagnes amoureuses.

Die half-goden kunnen tot leven gewekt worden. In Bouhéliers ogen is dat de taak van de dichter, maar dat blijkt vooral in zijn andere stukken. Bouhélier noemt als

belangrijke bronnen van het naturistische wereldbeeld de beelden van Rodin en de mythologische wereld van aartsengelen, goden en giganten van Michelangelo.

Wat de vorm betreft, gaat de liefde van de naturisten uit naar datgene wat zij beschouwen als de essentie van het Franse karakter: het gevoel voor proporties, voor klassieke harmonie. De symmetrie van de Franse tuinaanleg wordt er door Bouhélier bijgesleept om dit Franse karakter te verduidelijken. Als grote eigentijdse voorbeelden voor de naturisten gelden in dit manifest naast Rodin ook Zola en Monet, kunstenaars die dit klassieke karakter in hun werk hebben weten te bewaren. Bouhélier plaatst ze in een traditie waartoe hij ook Rabelais, Diderot, Balzac en de schilder Poussin rekent.

Le rève et l'idée en het naturisme

Ten tijde van Le Rêve et l'Idée hadden deze ideeën nog niet de vaste vorm van een naturistische leer aangenomen, maar de denkbeelden die in het ‘Manifeste’ in de Figaro hun uiteindelijke formulering vonden, bepalen wel in hoge mate het aanzien van de bijdragen in dit tijdschrift.

Het aangehaalde openingsartikel van Maurice Le Blond, ‘Le mysticisme de la génération nouvelle’, in het meinummer 1894, is uiteraard de aangewezen plaats om na te gaan wat Le Rêve et l'Idée wilde. In een dichterlijk betoog stelt Le Blond het idealisme en de levensvreugd van zijn eigen generatie tegenover het pessimisme en de lusteloosheid die zich van de wat oudere tijdgenoten meester heeft gemaakt. De centrale boodschap luidt dat de verstikkende filosofische scepsis door de jongeren doorbroken is en plaats maakt voor een nieuw geloof, waarin begrippen als Liefde, Schoonheid en Waarheid (alle met een hoofdletter geschreven) in een mystieke samensmelting de dienst uitmaken. Een belangrijke plaats is in deze nieuwe religie ingeruimd voor de Dichter (ook weer met een hoofdletter). De mens wordt door Le Blond beschouwd als een gevallen god, die door de openbaring van de Dichter zijn goddelijkheid kan terugvinden. Al deze ingrediënten - de confrontatie met de voorgaande generatie, de religieuze dimensie van literatuur, de verborgen goddelijkheid die tot leven gewekt kan worden - vindt men later ook in het manifest van Bouhélier.

Het mysticisme van de nieuwe generatie wordt door Le Blond omschreven als de identificatie van het Zelf, of de Ziel, met het Absolute. Het klinkt nogal abstract, maar men moet denken aan een proces van inkeer, waarbij de lelijke werkelijkheid wordt buitengesloten en de mens zich richt op de schoonheid die hij in zijn ziel vindt. De mystieke identificatie is het sluitstuk van deze naar binnen gerichte beweging. De schone voorstellingen die de mens in zijn ziel aantreft (‘pure vormen’ en ‘hemelse visioenen van een verheerlijkte mensheid’), bezielt hij met zijn eigen leven. Anders dan de symbolisten in de praktijk deden, zoals Le Blond benadrukt, stelt de nieuwe generatie zich niet tevreden met een beschouwende, afstandelijke bewondering van de absolute schoonheid, maar werpt zij haar gehele persoonlijkheid in de strijd door een volstrekte vereenzelviging met haar object.

De weerzin van de naturisten tegen de symbolisten duikt ook weer op in een artikel van Le Blond in de eerste aflevering van de tweede jaargang van Le Rêve et l'Idée, ‘Un épilogue à l'histoire du symbolisme’.[8.] Hierin vergelijkt hij de symbolisten met Saint-Georges de Bouhélier. Waar het esthetische spel en het graven in het verleden in het werk van de eersten elk metafysisch streven verijdelen, richt Bouhélier zich op de toekomst en tracht hij in zijn werk de droom van de mystici te verwezenlijken.

De scheppende kracht van de kunstenaar

De lange teksten van Bouhélier zijn beeldbepalend voor Le Rêve et l'Idée, niet alleen door hun omvang, maar ook door hun inhoud en stijl. Tot en met de aflevering van mei/juli 1895 verschijnt van Bouhélier achtereenvolgens ‘Pages tragiques pour Andriès de Rosa’,[9.] ‘La résurrection des Dieux’[10.] en ‘Sphynx’.[11.] De hoge opvatting van het dichterschap, waarin de dichter ‘interprète de la vérité en de la nature’[12.] is, klinkt vooral in deze teksten door. In plechtig-dichterlijke taal en met behulp van veel symbolen wordt er een exegese van de wereld en het leven in gegeven. Ik ga kort in op de inhoud van deze teksten om een indruk te geven van de gedachtenwereld waaruit ze voortkomen.[13.]

Het eerste stuk, ‘Pages tragiques pour Andriès de Rosa’, wordt in een voetnoot gepresenteerd als de ‘abstraite architecture d'une trilogie lyrique (ADAM, ORPHEE, JESUS)’.[14.] De messiaanse verering van Bouhélier door zijn discipelen en de vanzelfsprekendheid waarmee deze door het object ontvangen werd, blijkt uit de motto's die in dit stuk voorkomen. Het belangrijkste motto is een citaat van A. de Rosa en luidt als volgt:

> *A Saint-Georges de Bouhélier*
> Je crois en Vous, comme je crois à la divine Beauté; dans la cathédrale de l'éternel amour, devant l'autel de votre pureté [...] que l'orgue chante votre poème séculaire [...] et j'écoute [...].

In de context van een dergelijke verering moeten de teksten van Bouhélier destijds door sommigen inderdaad als een evangelie zijn opgevat.

De ‘Pages tragiques’ zijn opgezet als een drieluik, waarin bijbelse en mythologische figuren als archetypische incarnaties van de Liefde (weer met een hoofdletter) worden opgevoerd.[15.] Bouhélier con-

strueert zijn verhaal over de tragische personages Adam, Orpheus en Jezus rond het thema van de verdubbeling. De liefde van Adam voor de uit hem geschapen Eva en van Orpheus, kunstenaar-schepper bij uitstek, voor Eurydice is een vorm van verdubbeling. Hun liefde wordt overgebracht op een object buiten hen. Met beiden loopt het slecht af: Adam wordt verdreven uit het Paradijs, Orpheus verliest uiteindelijk Eurydice. Jezus plaatst zijn liefde daarentegen niet buiten zichzelf: 'Il ne se persuada de nul désir'.[16.] Hij ziet zijn lotsbestemming, de dood, in de ogen en daardoor overwint hij ten slotte. Ik roep in dit verband het hierboven genoemde artikel van Maurice Le Blond in herinnering. Daar was sprake van een mystieke innerlijke eenheid. Adam en Orpheus verbreken die eenheid in zichzelf, Jezus behoudt haar. Dit verschil bepaalt hun lot.

Het thema van de scheppende kracht van de kunstenaar (Orpheus!), toegespitst op de dichter, is alomtegenwoordig in deze tekst. Het woord dat zich tot een steen concretiseert, de spiegel en de echo zijn motieven die veelvuldig worden gebruikt om de mogelijkheden tot reduplicatie door taal aan te geven. In kunst lijkt een creatieve verdubbeling van de persoonlijkheid dus wel tot de mogelijkheden te behoren.

De messiaanse rol van de dichter is het centrale thema van 'La résurrection des Dieux'. Deze tekst is op klassiek aandoende wijze opgebouwd uit een 'Offrande', een omvangrijk 'Discours' en een korte 'Envoi'. De centrale gedachte van 'La résurrection des Dieux' komt overeen met het thema dat in het openingsartikel van Le Blond, 'Le mysticisme de la génération nouvelle', ook al werd aangesneden. Verborgen in ieder onderdeel van de natuur, dus ook in de mens, slaapt een godheid. De goddelijke wereld en die van de mensen is niet gescheiden, maar vormt één geheel. Goden, halfgoden en mensen bewonen samen de aarde. De meeste mensen zijn zich van hun goddelijke kern echter niet bewust. De Dichter (let op de hoofdletter!) heeft er wel weet van. Hij neemt een midden- en tevens een bemiddelende positie in tussen godenwereld en mensheid en het is aan hem om die bewustheid bij de mens teweeg te brengen.

Zo is de beschrijving en interpretatie van de goddelijke natuur de opdracht van de messiaanse dichter. Deze visie op het dichterschap verklaart de talige verhevenheid van Bouhéliers teksten. Alleen gewijde taal kan recht doen aan de goddelijkheid van de wereld die wordt beschreven. Ook de verhoogde emotionele intensiteit in het contact tussen mens/Dichter en god vraagt om een intens en oorspronkelijk taalgebruik, zoals in de meeste mystieke of mysticistische literatuur.

Verschillende elementen uit 'La résurrection des Dieux' hebben een plaats gekregen in het naturistisch manifest uit 1897. Zo is er in de 'Offrande' net als in het 'Manifeste' sprake van een vermoeide generatie jongeren op wie de last van het verleden zwaar drukt. Het idee dat de in de natuur en in de mens goden sluimeren die (door de dichter) opgewekt kunnen worden, keert ook terug in het 'Manifeste'. De heroïek van de arbeid die de mens verricht is verder in beide teksten een belangrijk motief. Wel liggen de accenten soms anders. De nieuwe theogonie, zoals die in Le Rêve et l'Idée uit verschillende stukken oprijst, wordt in het 'Manifeste' bijna terloops genoemd.

'La Résurrection des Dieux' is een scheppingsverhaal en een literair programma tegelijk. Een oorspronkelijke chaos wordt omgevormd tot een nieuwe wereld. In dat

proces is een leidende rol weggelegd voor de dichter, die scheppend en herscheppend optreedt en zo verantwoordelijk is voor de totstandkoming van een nieuw universum.[17.]

In de derde lange tekst, ‘Sphynx’, wordt het verhaal van de inwijding van de uitverkoren Dichter in de geheimen van het bestaan beschreven. Deze tekst completeert daarmee het beeld van de kosmogonie van Bouhélier.

Proza

Het proza is sterk vertegenwoordigd in Le Rêve et l'Idée. Voor auteurs die zich zoveel met de hoge poëzie bezighouden, is dat opmerkelijk. Volgens de heersende normen is nog steeds de versvorm voor dergelijke poëzie het meest geëigend, dit ondanks de opkomst van het prozagedicht in de voorafgaande jaren. In het streven naar vernieuwing van de vorm in de poëzie van de symbolisten, die culmineert in de ‘uitvinding’ van het vrije vers, wordt uiteindelijk het vers zelf niet aangetast. Bouhéliers teksten in Le Rêve et l'Idée zijn alle geschreven in een proza dat weliswaar

duidelijk poëtische karakteristieken heeft (korte regels, veel wit, beeldenrijke taal), maar dat toch nooit de versvorm heeft. Maurice Le Blond schrijft uitsluitend kritisch proza.

Ook kwantitatief heeft poëzie geen groot aandeel in het tijdschrift. Van de zesenvijftig bladzijden die de eerste twee nummers (samen de gehele eerste jaargang) beslaan, bevatten er slechts drie gedichten. De tweede jaargang bevat gedichten van onder meer Paul Verlaine, Francis Vielé-Griffin, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Viollis en J.R. de Brousse, maar samen gaat het altijd nog maar om dertig pagina's op een totaal van 244.

Dat de naturisten bewust voor het proza kozen, blijkt uit het artikel ‘Le triomphe de la prose’ van Le Blond, gepubliceerd in La Revue Naturiste van mei 1897. Le Blond ziet het proza als de kunst van de toekomst. De opvatting dat poëzie per definitie hoger staat dan proza, dat het in proza alleen om de inhoud gaat en dat de stijl onbelangrijk is, is achterhaald. Le Blond ziet in de contemporaine kunst een wending van subjectiviteit naar objectiviteit, die onder meer in de ideeën van de naturisten naar voren komt. Lyrische poëzie is geheel en al subjectief. Het is als een natuurverschijnsel, waarbij een heftige aandoening zich spontaan omzet in een melodie. De lyrische dichter kan niet anders dan zingen. De naturisten zoeken daarentegen de essentie van het leven buiten zichzelf, in de natuur. Hier voldoet de traditionele lyriek niet meer, maar is een veel gecompliceerdere vorm van expressie nodig. Voor het weergeven van ‘l'infinie rumeur de l'existence externe’[18.] moeten symfonische middelen worden ingezet met ‘une multitude de rythmes infinis’, ‘toutes les ressources mélodiques’ en ‘innombrables inflexions de la parole’. Dat nieuwe genre is een synthetische uitdrukkingsvorm, ‘noch gedicht, noch verhaal, noch novelle, noch kroniek’, maar de ‘expressie van het in woorden omgezette leven zelf’. Het *vers libre* beschouwt Le Blond als een belangrijke overgangsvorm, maar niet als het eindpunt van de ontwikkeling die hij voorziet.

Droom en gedachte

Bij dit stukje Franse literatuurgeschiedenis raakten, zoals ik heb aangegeven, al snel enkele Nederlandse auteurs betrokken. Enige afleveringen van het tijdschrift van Le Blond en Bouhélier werden zelfs verrijkt met een geheel in het Nederlands geschreven gedeelte. Dat moet overigens voor de Franse lezers van Le Rêve et l'Idée abracadabra zijn geweest, terwijl het ook de spaarzame lezers in Nederland weinig plezier gedaan kan hebben vanwege het enorme aantal druk- en zetfouten dat erin voorkwam. Wat verbond deze Franse en Nederlandse auteurs en welke sporen zijn er in de Nederlandse literatuur van de kortstondige samenwerking overgebleven?

In zijn memoires, getiteld *Le printemps d'une génération*, vertelt Bouhélier dat hij begin 1894 - hij was net terug uit Zwitserland en woonde in Parijs op kamers - kennis maakte met Jacques Dreese, een Nederlandse violist, die in het Parijse Orchestre des Variétés werkte. Dreese was getroffen door de grote overeenkomst tussen het werk van Bouhélier en dat van de Nederlandse schrijver Israël Querido (1872-1932), die in 1893 onder het pseudoniem Théo Reeder zijn eerste bundel *Verzen* had gepubliceerd. Dreese bracht Bouhélier in contact met zijn huisgenoot Andries de

Rosa, die eveneens als violist in Parijs werkte. De Nederlanders gingen al snel deel uitmaken van de kring van medewerkers van Le Rêve et l'Idée die het beroemde café Le Chat Noir frequenteerde. Bouhéliers ‘Pages tragiques’, in aflevering 2 van Le Rêve et l'Idée (oktober 1894), zijn aan De Rosa opgedragen. Ook Israël Querido zelf, die in januari 1894 zelf naar Parijs kwam, maakte kennis met Bouhélier. Het contact tussen Querido en Bouhélier is waarschijnlijk door De Rosa en Dreese tot stand gebracht. Toen in mei 1894 Le Rêve et l'Idée werd opgericht, moet al snel het idee geboren zijn om aan dit tijdschrift een door Théo Reeder, oftewel Israël Querido, te redigeren Nederlands gedeelte toe te voegen. Het was niet alleen een onderstreping van de gemeenschappelijkheid van hun artistieke streven, ook Querido's kapitaal moet voor Bouhélier en Le Blond een aantrekkelijke factor zijn geweest. Het tijdschrift steunde enige tijd voor een aanzienlijk deel op de financiële reserves van Querido.

Hoe dan ook, aan het begin van de tweede jaargang van het tijdschrift (januari 1895) staat Théo Reeder, die inmiddels weer in Amsterdam is teruggekeerd, vermeld als ‘directeur littéraire pour la Hollande’. Hij

zou dit gedurende enige afleveringen blijven. In totaal is er drie keer een Nederlands gedeelte verschenen, in drie van de vier afleveringen die de tweede jaargang van Le Rêve et l'Idée telt. Aan het eerste nummer van de 'troisième série', die in november 1895 van start ging onder de titel Documents sur le naturisme, gaat de volgende notitie vooraf:

> Dans un but de polémiques plus régionales, *Le Rêve et l'Idée* français se sépare du *rêve et l'idée* hollandais. Nous paraîtrons désormais sous ce format plus intime, en livraisons mensuelles de 24 pages. Le *Rêve et l'Idée* continue de paraître en Hollande, dirigé par notre ami Théo Reeder. Dans un an, les deux revues se réuniront de nouveau, pour un effort commun d'art international.

Wellicht mede op instigatie van Querido zijn in het januari-nummer 1895 enkele door Jacques Dreese vertaalde gedichten uit de bundel *Verzen* (1890) van Herman Gorter opgenomen.[19.] In de anonieme inleiding tot deze verzen wordt in het kort een uiterst curieuze schets gegeven van de stand van zaken in de Nederlandse literatuur, waarbij onder de dichters de naam van Théo Reeder en onder de critici die van Joost Verbrughe - een ander alias van Querido - naar voren worden geschoven.

De februari-aflevering bevat dan voor de eerste keer een geheel Nederlands gedeelte, getiteld 'Droom en Gedachte'. Het opent met drie gedichten uit de eerder genoemde bundel *Verzen* (1893) van Théo Reeder, die sterk onder de invloed van de bundel *Verzen* van Herman Gorter staan. Dan volgt een bijdrage van Joost Verbrughe, getiteld 'Over literatuur en kritiek', een lyrische beschouwing, waaruit duidelijk een grote bewondering voor Van Deyssel blijkt. Het stuk was eerder verschenen in De Kunstwereld,[20.] wat wordt vermeld in de 'Bibliografie' die het Nederlandse gedeelte afsluit.

Ook de maartaflevering van Le Rêve et l'Idée heeft een Nederlands gedeelte. Opnieuw bevat het uitsluitend bijdragen van Querido. De aflevering begint met een overzicht van de Nederlandse literaire kritiek door Joost Verbrughe, waarin Kloos, Verwey en Van Deyssel de belangrijkste Nederlandse critici genoemd worden, terwijl de literatuurkritiek in andere tijdschriften dan de Nieuwe Gids wordt gediskwalificeerd. Verder bevat dit gedeelte een (Nederlands) sonnet van Théo Reeder en een tijdschriftenoverzicht door Joost Verbrughe. Deze aflevering van Droom en gedachte werd in 1897 in De kunstwereld uiterst negatief besproken door S. Heymans Jzn.[21.] Waar hij voor het Franse deel nog wel enige waardering kon opbrengen, kraakte Heymans het Nederlandse gedeelte. Vooral de gewrongen stijl moest het ontgelden.

Het derde en laatste Nederlandse gedeelte is aan te treffen in de vierde aflevering van Le Rêve et l'Idée in de tweede jaargang, gedateerd mei-juli 1895. Ditmaal is het niet uitsluitend gevuld met bijdragen van Israël Querido. Naast een beschouwing van Joost Verbrughe over hoofdzakelijk contemporaine Franse literatuur ('Over literatuur en kritiek III') bevat deze aflevering bijdragen van Aug. P. van Groeningen (herinneringen aan Frans Netscher), Robert Stellwagen (gedichten), W. van Tricht[22.] (een antikritiek), Théo Reeder (invectieven tegen André Jolles), Jan Feringa (een neo-Middeleeuws toneelspel), Andries de Rosa ('Elégie pour violon-principal et Orchestre') en een anoniem satirisch verslag van een 'artistiek diner'.

Nederlandse reminiscenties

Le Rêve et l'Idée bleef niet onopgemerkt in de Nederlandse literaire kritiek. Ik noemde al de besprekingen in De Kunstwereld en in Nederland. In het artikel van Joost Verbrughe in De kunstwereld nr. 23, van juni 1894 wordt Le Rêve et l'Idée genoemd in de titel. Verder is mij nog één vernoeming van het tijdschrift bekend, in De Amsterdammer, weekblad voor Nederland (nr. 887, 24 juni 1894).

Ook het naturisme werd in de Nederlandse pers gesignaleerd. In het weekblad De Amsterdammer (nr. 1034, 18 april 1897) wordt een publicatie van Maurice Le Blond, *La crise littéraire et le Naturisme*, aangekondigd. In de rubriek 'Boek en tijdschrift' van De Amsterdammer, in deze tijd geredigeerd door Frits Roosdorp, komt het naturisme eveneens ter sprake in een stuk over Zola (afl. 1036, 2 mei 1897). Frans Coenen schrijft in 1897 in De Kroniek een uitvoerige beschouwing over het naturisme.[23.] In zijn be-

spreking van onder meer het ‘Manifeste’ van Saint-Georges de Bouhélier hekelt hij de absolute afwijzing door elke nieuwe generatie van de voorgaande literatuur. Coenen staat uiterst sceptisch tegenover de pretenties van de naturisten, wat onder meer blijkt uit zijn smalende commentaar bij de passages die hij eruit aanhaalt. Hij staat wat langer stil bij de claim van de naturisten dat zij hun personages niet psychologisch willen peilen, maar dat het hun gaat om het tonen van het archetypische dat in ieder mens schuilgaat en dat zich uit in de dagelijkse arbeid van de boer en de handarbeider. In dit laatste gedeelte van zijn betoog laakt Coenen vooral de inconsequentie van de naturistische kritiek op de naturalisten. Volgens de eersten houden de laatsten zich uitsluitend bezig met de uiterlijke verschijnselen van de werkelijkheid. Maar terwijl de naturisten zeggen dat zij zich op de essentie van de werkelijkheid te richten, gaan zij bewust voorbij aan het innerlijk van de mens en zoeken dat essentiële in de arbeid, dus in diezelfde uiterlijke werkelijkheid, die de naturalisten ook bestuderen.

J.K. Rensburg

Toch is er niet louter negatieve aandacht voor het naturisme en voor de denkbeelden van de medewerkers van Le Rêve et l'Idée. Er zijn ook voorbeelden te noemen van schrijvers die het naturisme serieus namen, of wier opvattingen, hetzij door directe ontlening, hetzij langs niet of nauwelijks meer te achterhalen omwegen, dezelfde geest ademen als die van Bouhélier en de zijnen. Aan twee figuren besteed ik in dit verband iets uitvoeriger aandacht. De eerste is J.K. Rensburg (1870-1943), een kleurrijke bohémien-figuur, die om zijn veelomvattende religieus-maatschappelijke ideeën en in het bijzonder om zijn zogenaamde inter-astrale theorieën in zijn tijd door sommigen hogelijk bewonderd en door anderen bespot en uitgelachen werd. Rensburg was een tijdlang verbonden aan het weekblad De Amsterdammer, waarvoor hij boekbesprekingen verzorgde. Daarin brengt hij enkele malen het naturisme ter sprake.

In 1899 wijdt hij in De Amsterdammer een zeer uitvoerige beschouwing aan de roman *Fécondité* van Emile Zola, onderdeel van de cyclus *Les quatre évangiles*.[24.] Rensburg stelt vast dat *Fécondité* beheerst wordt door de ideeën van Saint-Simon (1760-1825). Diens religieuze denkbeelden worden door Rensburg nader uitgelegd als een streven naar een nieuwe godsdienst, die zich zou richten op een empirisch vaststelbare, langs natuurwetenschappelijke weg kenbare godheid en niet het geloof als enig kenmiddel zou propageren.

In de moderne literatuur ontwaart Rensburg een toenemende invloed van de ideeën van Saint-Simon. Hij noemt als voorbeelden van werken met het nieuwe elan, onder andere ‘Tot een levensleer’ van Lodewijk van Deyssel, *Gabriel Borkmann* en *Keizer en Galileeër* van Henrik Ibsen en *Les trois villes* van Emile Zola. Naast *Fécondité* plaatst Rensburg ook een van de hoofdwerken van Saint-Georges de Bouhélier, *L'Hiver en méditation* (1896), in ditzelfde rijtje. Dit brengt hem op het volgende terzijde over het streven van de naturisten:

> Het zoeken van di nog steeds vrij onbeduidende school naar menselike ‘archetypes’ is niets anders dan de literaire uiting ener behoefte aan de vorming van niwe rassen over den aardbol door edele figuren daarvan, niwe oerhelden, als Washington in N.-Amerika, Krüger in Transvaal en vroeger Romulus in Rome, Deukalion in Grikenland.[25.]

Het lijkt alsof Rensburg met deze opmerking, die zijn oorsprong wellicht vindt in een passage uit het ‘Manifeste’ van Bouhélier,[26.] een breder verband probeert te schetsen waarin hij zijn eigen utopistische maatschappij-opvatting kan plaatsen.

Enkele maanden later wijdt Rensburg een uitvoerige bespreking aan het Maeterlinck-achtige toneelspel *De apotheose van Jezus Christus* (1899) van Eduard Verburgh.[27.] Hij vergelijkt het toneelstuk van Verburgh met het werk van de naturisten:

> Verburgh's menschen-ficties herinneren sterk aan die der Naturisten, welke b.v. in een boer, een soldaat, niet alleen een bepaald individu maar l'archetype, de permanente vorm van landbouwer en krijgsman willen uitbeelden.

Rensburg ziet Verburghs opvattingen als op-en-top Saint-Simonistisch.[28.] Verburgh keert zich in zijn in-

terpretatie van het christendom af en wil een rehabilitatie van de materie. In zijn *Apotheose van Jezus Christus* geeft hij deze strijd om los te komen van de oude 'godsdienst-stelsels' weer in een verheven lyrische stijl en in symbolische vorm. Rensburg benadrukt het verschil van deze literatuur met de individualistische lyriek van Kloos en van de symbolisten. Daarmee plaatst hij het werk van Verburgh in het bredere kader van de opleving van mysticistische kunst in de jaren negentig van de negentiende eeuw.[29.]

Met Eduard Verburgh is meteen de naam van de tweede figuur genoemd die ik ter sprake wil brengen, nu niet op grond van het feit dat hij het naturisme of Le Rêve et l'Idée als zodanig ter sprake brengt, maar op grond van zijn werk en zijn opvattingen.

Eduard Verburgh

Eduard Verburgh (pseudoniem van Eduard Thorn Prikker, 1874-1936) was een jongere broer van de kunstschilder Johan Thorn Prikker. Hij richtte in 1898 het tijdschrift De Arbeid op, nadat hij al eerder, onder andere in het Tweemaandelijksch tijdschrift, gepubliceerd had over toneelkunst.[30.] Tussen Eduard Verburgh en zijn geesteskind De Arbeid enerzijds en Bouhélier, de overige naturisten en Le Rêve et l'Idée anderzijds bestaan treffende parallellen.

Het is zeker aannemelijk dat Verburgh het werk van de naturisten kende. De stukken in De Kunstwereld waarin Le Rêve et l'Idée wordt genoemd, zijn hem destijds waarschijnlijk niet ontgaan, evenmin als het artikel van Coenen in De Kroniek. Bovendien had hij contacten in de kring rond Israël Querido. Zowel Querido zelf als Andries de Rosa hebben in zijn tijdschrift gepubliceerd. Waarschijnlijk kende Verburgh via zijn broer Johan ook de kunstcriticus Robert Stellwagen (1869-1896), die enige tijd secretaris van Le Rêve et l'Idée was.[31.] De Arbeid bevat verder ook bijdragen van J.K. Rensburg, die er in De Amsterdammer korte tijd later blijk van zou geven, op de hoogte te zijn van de ideeën van de naturisten.

In Eduard Verburghs 'Inleiding' in de eerste aflevering van De Arbeid concentreren zich enkele van de opvallendste overeenkomsten. Net als Bouhélier en Le Blond richt Verburgh zich tegen een onmiddellijk voorafgaande, als steriel beschouwde generatie, in zijn geval de Nieuwe Gids. In het werk van de Nieuwe Gids-auteurs ontwaart hij een ontaarding in taal en in moraal. Verafschuwden Bouhélier en de overige naturisten de artificiele, zielloze scheppingen van de symbolisten, Verburgh is met name gekant tegen de egocentrische lyriek en het banale taalgebruik in het proza van de Nieuwe Gids. Net als Bouhélier beschouwt hij verder de invloed van het buitenland als verderfelijk (hij noemt decadentie, boeddhistiek, naturalisme, klassiciteit) en acht hij het de opdracht van de jongere generatie om 'het schoon: vreugde in zich zelve'[32.] en een nieuwe moraal te brengen. Zowel Bouhélier en de zijnen als Verburgh zeggen terug te willen keren van een zieke naar een normale en gezonde kunst. De vernieuwende kracht wordt door beiden niet bij de intellectuele elite gelocaliseerd, maar bij het volk. De proletariër is weliswaar geestelijk niet ontwikkeld, maar wel zuiver en oorspronkelijk, 'machtig in verhevenheid van dramatiek'.[33.]

Opvallend is in dit verband de volstrekte verheerlijking van de lichamelijke arbeid, die ook door Bouhélier centraal wordt gesteld in het werk van de nieuwe kunstenaar. Verburgh ziet er een afspiegeling van een hoger bestaan in. ‘De schoone krulling der spieren, de heviger klop van het hart, de groote traanvochtigheid der oogen’ geeft een ‘afglans’ van het hogere. Niet voor niets noemde Verburgh zijn tijdschrift De Arbeid. Zelfs de opvatting dat het verheven dichterschap in dienst moet worden gesteld van de arbeid, bij Bouhélier prominent aanwezig, komt even aan de orde: ‘Zóó ze hóóg is, diep weet de dichterschap te buigen, voor wat in fraaiheid overtreft.’[34.]

De idealisering van de arbeid brengt Verburgh in het slot van zijn ‘Inleiding’ tot een volop religieuze terminologie. Bouhélier hanteert in zijn ‘Manifeste’ eveneens een religieus idioom om de taak van de dichter te beschrijven (de ‘wijding’ van de arbeid), terwijl Maurice Le Blond zich in zijn stuk ‘Le mysticisme de la génération nouvelle’ verweert tegen critici die de naturisten beschuldigden van een restauratie van het Katholicisme.

Verder noemt Verburgh, net als Bouhélier, de namen van een aantal goed-vaderlandse schrijvers die hem tot voorbeeld strekken, in dit geval Nicolaas Beets, Hendrik de Veer, Henri Conscience en Carel Vosmaer.

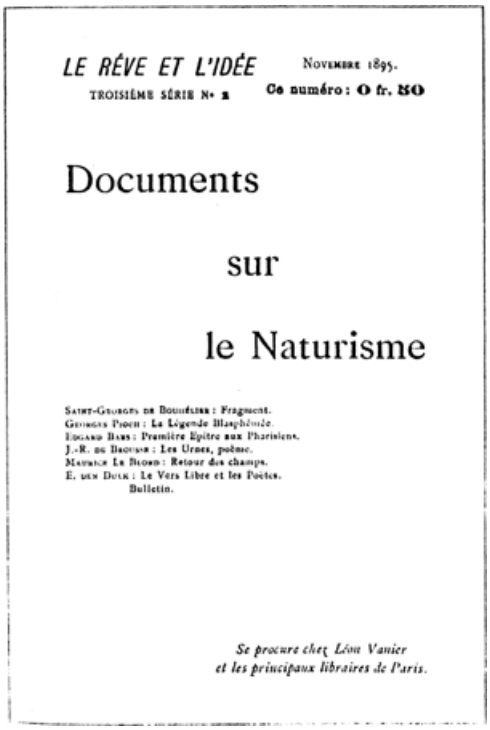
Frappant is ten slotte het feit dat Eduard Verburgh, net als de naturisten, de emancipatie van het proza wil. Zoals Le Blond in de Revue naturiste deed, wijdt ook Verburgh een afzonderlijke beschouwing, getiteld ‘Nederlandsch proza’, aan de artistieke waarde van het proza. Zijn betoog, in de tweede jaargang van De Arbeid,[35.] komt in wezen op hetzelfde neer als dat van Le Blond. Het proza is geen tweederangs-literatuur, maar heeft zijn eigen waarde als literair uitdrukkingsmiddel. Op sommige punten is het zelfs voortreffelijker dan poëzie. Het betoog van Verburgh concentreert zich met name op de ritmische mogelijkheden die de proza-zin biedt en op de mogelijkheid om in proza een breder en duurzamer soort lyriek voort te brengen. In poëzie zijn de lyrische toppunten hevig maar kortstondig. De prozaschrijver kan door een harmonische zinsstructuur raken aan de ‘fijnste zielsaandoening’ en dáárdoor de lyriek bereiken.

Nederlandse variant van het naturisme

Omdat de overeenkomsten met de opvattingen van Bouhélier en Le Blond zo'n breed front bestrijken, lijkt zich in het werk van Eduard Verburgh een Nederlandse variant van het Franse naturisme voor te doen. Het scheppend werk van Eduard Thorn Prikker in De Arbeid (geschreven onder de pseudoniemen Eduard Verburgh en F. Walraedt van Royen) zou nader bestudeerd moeten worden om erachter te komen of de overeenkomstige opvattingen ook tot gelijksoortig werk leiden. Ik denk dan in de eerste plaats aan het genoemde toneelstuk *De apotheose van Jezus Christus*,[36.] en aan het lange lyrische prozastuk ‘De synthese van het begrip der gelijkwaardigheid’.[37.] 's-Gravesande constateert dat het werk van Verburgh geen school heeft gemaakt, maar dat zijn tijdschrift De Arbeid toch niet zonder betekenis geweest.[38.] Hij noemt een hele reeks namen van medewerkers aan De Arbeid. Zouden Verburghs ideeën bij al die auteurs volledig verdwenen zijn, zonder een spoor na te laten? Dat zou wel vreemd zijn. Ik zal nu geen poging doen om die sporen precies na te trekken, maar bijvoorbeeld in het werk van Carel Scharten in De Arbeid zal ongetwijfeld wel iets terug te vinden zijn van Verburghs programma. Ook de vraag, wat precies de verhouding is tussen Verburghs opvattingen en die van Rensburg enerzijds en het zich ontwikkelende socialisme in de literatuur - Gorter en Henriëtte Roland Holst - anderzijds, is interessant. Door hun utopisme en idealisering van arbeiders en de arbeid lijken die verschillende stromen toch éénzelfde richting te hebben.

Ter afsluiting keer ik van Verburgh terug naar de ontvangst van het werk van Bouhélier en zijn kring. Een aantal belangrijke Nederlanders moest duidelijk niets hebben van hun ambities. De mening van Frans Coenen kwam al ter sprake. Aan Albert Verwey waren het naturisme en het werk van Bouhélier al helemaal niet besteed. In een artikel over *Epigrammes* (1894) van Paul Verlaine stelt hij diens werk tegenover pretentieuze ‘universalistische kunst’ en fantaseert in dit verband de volgende dialoog tussen Verlaine en Saint-George de Bouhélier naar aanleiding van een stuk van de laatste in *L'Annonciation, livret de rêve et d'amour* (het betreft afl. 5, tevens de laatste aflevering, van augustus 1894):

Zooveel fonteinen, zonsondergangen, witte pauwen, lelies, georgieke, bucolieke en idyllische maagden en jongelingen, zooveel ziel, zooveel symbool, zooveel Adoratie en Mysterie - lieve jongen, begijp ik, dat Verlaine tegen St. Georges de Bouhélier, den schrijver van deze Thyrsis et Angélique ou la Vierge à la Fontaine, (madrigal féerique) zal gezegd hebben: lieve jongen, ik verveel me dood bij al die fraaiigheid.[39.]



LE RÊVE ET L'IDÉE — Novembre 1895.
TROISIÈME SÉRIE N° 1 — Ce numéro : 0 fr. 50

Documents

sur

le Naturisme

Saint-Georges de Bouhélier : Fragment.
Georges Pioch : La Légende Blasphémée.
Edgard Baes : Première Epître aux Pharisiens.
J.-R. de Bazalgette : Les Urnes, poème.
Maurice Le Blond : Retour des champs.
E. van Dyck : Le Vers Libre et les Poètes.
Bulletin.

Se procure chez Léon Vanier
et les principaux libraires de Paris.

Eindnoten:

1. Le Rêve et l'Idée/Documents sur le naturisme is niet in een Nederlandse bibliotheek te vinden. Een gedetailleerde beschrijving en inhoudsopgave van het tijdschrift treft men aan in Jean-Michel Place en André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXe et XXe siècles.* Tôme deuxième. Paris, 1974, p. 245-266. Eén aflevering van Le Rêve et l'Idée is de samenstellers van deze - overigens uitstekende - bibliografie ontgaan, omdat het ontbreekt in het exemplaar van de Bibliothèque Nationale te Parijs, waarop de beschrijving kennelijk is gebaseerd. Door een aankondiging in het tijdschrift Nederland, verzameling oorspronkelijke bijdragen van Nederlandsche letterkundigen, jaargang 1895, deel III, p. 238 kwam ik deze aflevering - aflevering 4 van de 'Nouvelle série', gedateerd 'Mai/Juillet 1895' - op het spoor. Ik trof haar aan in het exemplaar van Le Rêve et l'Idée dat bewaard wordt in de Bibliothèque littéraire Jacques Doucet in Parijs.
2. Saint-Georges de Bouhélier, *Le printemps d'une génération.* Paris, z.j., p. 221.
3. Zie voor een beschrijving en inhoudsopgave van L'Annonciation: Jean-Michel Place, André Vasseur, *Bibliographie des revues et journaux littéraires des XIXe et XXe siècles.* Paris, 1973, p. 311-313.
4. Een uitstekend overzicht van de naturistische beweging, geschreven door Jean-Claude Le Blond, treft men aan in de in noot 1 genoemde *Bibliographie*, p. 246-253.
5. De kritiek van de naturisten op de naturalisten betreft vooral het naturalisme als doctrine. Zowel Le Blond als Bouhélier koesterden grote bewondering voor het oeuvre van Emile Zola en raakten later met hem bevriend. Opvallend is dat de kritiek op het symbolisme op een veel fellere toon wordt geuit.
6. La revue naturiste, jg. 1 (1897), p. 5. Voor de verschijning van het manifest van Bouhélier publiceerde Maurice le Blond een reeks artikelen in Documents sur le naturisme (november 1895-september 1896), die in 1897 afzonderlijk verschenen onder de titel *Essai sur le Naturisme.*

Hierin ligt een grote nadruk op het verschil tussen de ‘gezonde’ kunst van de naturisten en de ‘zieke’ kunst van symbolisten en decadenten, wier werk ook weer ‘steriel’ wordt genoemd.

7. La revue naturiste, jg. 1 (1897), p. 6.
8. Le Rêve et l'Idée, jaargang 2, afl. 1 (januari 1895), p. 3-9.
9. Le Rêve et l'Idée, jaargang 1, afl. 2 (oktober 1894): p. 29-46.
10. Le Rêve et l'Idée, jaargang 2, afl. 2 (februari 1895), p. 31-46.
11. Le Rêve et l'Idée, jaargang 2, afl. 3 (maart 1895), p. 87-101.
12. ‘Belles-Lettres. Enquête de 1924, no. 62-66 (décembre 1924)’. In: Jean-Michel Place, Ent'revues, *Les revues d'avant-garde (1870-1914)*. Paris, 1990, p. 190.
13. De anonieme tekst ‘Les crucifères’, in Le Rêve et l'Idée, jg. 2, afl. 1-4, januari, februari, maart, mei/juli 1895, is mogelijk een mystificatie, die in werkelijkheid geschreven is door Bouhélier zelf. De teksten behelzen een bittere aanval op de maatschappij. De geest van révolte doet sterk denken aan de *Chants de Maldoror* (1874) van de Comte de Lautréamont (pseudoniem van Isidore Ducasse). De fragmenten worden door Saint-Georges de Bouhélier ingeleid als een ‘cortège de Douleurs’, geschriften waarin het ‘collectieve lijden’ van de mensheid is samengevat en die wellicht ook daarom anoniem zijn. Indien ze inderdaad van Bouhélier zijn, zou de werkelijke verklaring kunnen liggen in de totaal andere geest die deze fragmenten ademen. Ze lijken een soort compensatie te vormen voor het hoge idealisme dat Bouhéliers andere stukken ademen.
14. Le Rêve et l'Idée, jg. 1, afl. 2 (oktober 1894), p. 30.
15. Zie deel I van de tekst, vooral p. 33.
16. Le Rêve et l'Idée, jg. 1, afl. 2 (oktober 1894), p. 41.
17. Bijvoorbeeld: ‘Ainsi le Poète édifie un monde’. Le Rêve et l'Idée, jg. 2, afl. 2 (februari 1895), p. 40.
18. La revue naturiste, jg. 1 (1897), p. 110.
19. Het betreft de gedichten ‘Hè ik wou jij was de lucht’ (Herman Gorter, *Verzamelde lyriek tot 1905*. Amsterdam, 1978, p. 121), ‘Ik ben alleen in het lamplicht’ (idem, p. 101), ‘In de stilte van de stad kwam ze’ (idem, p. 137), ‘Ergens moeten toch zijn de lichte watren van haar ogen’ (idem, p. 150), ‘Gij staat zoo heel, heel stil’ (idem, p. 106).
20. De kunstwereld, weekblad voor Nederland en België, gewijd aan letteren, tooneel, muziek, schilder-, bouw- en beeldhouwkunst, jaargang 1, nr. 23, juni 1894.
21. De kunstwereld, jaargang 2, nr. 18 (mei 1897).
22. W. van Tricht is een pseudoniem van R. Stellwagen.
23. De Kroniek, een algemeen weekblad, nr. 122 (25 april 1897), 132-133 en 123 (2 mei 1897), 140/141.
24. De Amsterdammer, weekblad voor Nederland, nummers 1164, 1165 en 1167 (15, 22 oktober en 5 november 1899).
25. De Amsterdammer, 1165 (22 oktober 1899), p. 4.
26. Namelijk in de passage over Rodin, Monet en Zola: ‘Ce sculpteur, ce peintre et ce romancier sont, en quelque sorte, dans ce temps les extraordinaires descendants de cette race traditionnelle à laquelle ont appartenu Rabelais, Puget, Poussin, Denis Diderot, Balzac.’ La Revue Naturiste, jg. 1 (1897), p. 5.
27. De Amsterdammer, nrs. 1183 (25 februari 1900) en 1184 (4 maart 1900).
28. In De Amsterdammer van 7 mei 1899 had Rensburg ‘De Apotheose van Jezus Christus’ een verward stuk genoemd. In het onderhavige artikel herroept hij dat oordeel. Deze ontwikkeling van zijn waardering vertoont een parallel met de ontvangst van het tijdschrift De Arbeid door Gerard van Hulzen, ook in De Amsterdammer. Na aanvankelijke afkeuring was Van Hulzen in een terugblik op de eerste jaargang (1898/1899) opvallend positief. Zie hierover mijn dissertatie over Nederlandse prozagedichten tussen 1880 en 1900, die eind dit jaar verschijnt.
29. Zie Jacqueline Bel, *Nederlandse literatuur in het fin-de-siècle, een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900.* Amsterdam, [1993], p. 292 vv.
30. Zie over Eduard Verburgh en De Arbeid G.H. 's-Gravesande, *Vergeten en gebleven, literaire beschouwingen*, gekozen en verantwoord door Dirk Kroon. 's-Gravenhage, 1982, p. 97-101; Dicky Smilde, *De geschiedenis van De Arbeid.* Doctoraalscriptie VU, Amsterdam, 1992; J.D.F. van Halsema, *Te zoeken in deze angstige eeuw, sporen van décadence-voorstellingen in de Nederlandse letterkunde aan het eind van de negentiende eeuw.* Groningen, 1994 (Oratie VU Amsterdam, 1993), p. 45-46 en mijn dissertatie, genoemd in noot 28.
31. Over Stellwagen, zie *De brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen, 1892-1904*, bijeengebracht door Joop M. Joosten. Nieuwkoop, 1980, p. 14-15.

32. De Arbeid, jg. 1 (1898/1899), p. 4.
33. De arbeid, jg. 1 (1898/1899), p. 4.
34. De Arbeid, jg. 1 (1898/1899), afl. 1, p. 5
35. De arbeid, jg. 2 (1899/1900), p. 39-48.
36. De arbeid, jg. 1 (1898/1899), p. 156, 200, 305, 356, 400.
37. De arbeid, jg. 1 (1898/1899), p. 7-12; 50-61; 115-127.
38. G.H. 's-Gravesande, *Vergeten en gebleven*,, p. 101.
39. Tweemaandelijksch Tijdschrift, jg. 1, afl. 3 (januari 1895), p. 474

Kees Mercks

Symbolisme in de Tsjechische landen
Over het werk van Ottokar Brezina

De Nederlander zal waarschijnlijk het voorhoofd fronsen bij het lezen van deze titel. Hoe is het immers mogelijk dat in zo'n kleine literatuur in een land dat niet eens eigen grenzen had en waar de landstaal een eeuw tevoren op sterven na dood leek, - dat in die 'regio' het zo verheven Europese symbolisme zou hebben postgevat. Immers, ten tijde van het Tsjechische symbolisme, ruwweg vanaf het *fin-de-siècle* en doorlopend tot in de eerste jaren van de twintigste eeuw, stelden de Tsjechische landen (Bohemen en Moravië) politiek en bestuurlijk nog steeds niets voor en vormden ze niet meer dan provincies van k. und k. Oostenrijk-Hongarije, ofwel van het land dat Musil smalend Kakanië noemde.

Baudelairisme

Konden echter de Tsjechen en Moraviërs politiek in die tweede helft van de negentiende eeuw geen vuist maken, cultureel kwam het tot een ware uitbarsting. Het opkomend Tsjechische nationalisme vond daarom zijn hoogtepunt in de bouw van het Nationaal Theater in Praag, aan de Moldau, waar het puikje van de Tsjechische kunstenaars zich voor heeft ingezet. Het is een staaltje van kunst met een representatief karakter: op grootse wijze moest het typisch Tsjechische worden verbeeld. Het resultaat was een pompeuze schouwburg vol kleurige plafond- en wandschilderingen, vergulde ornamenten, fonkelende kroonluchters en serieus blikkende bustes.

Maar representatieve kunst is nu ongeveer het tegengestelde van wat de symbolisten voor ogen stond. Toch had die representatieve stroming, die in de Tsjechische letterkunde naar Frans voorbeeld al werd aangeduid met het parnassisme, ook haar nuttige kant voor het symbolisme. De Tsjechische *parnassiens*, die heden ten dage nauwelijks meer worden gelezen, exploreerden de wereldliteratuur en toonden hun virtuositeit via vertalingen daaruit. Door de geografische ligging van de Tsjechische landen had tot dan altijd de Duits(talig)e literatuur de grootste invloed gehad, maar nu werden ook de Franse, Engelse en zelfs niet-Europese, exotische literaturen, met name de Oosterse, ontdekt. Deze vertalingen zouden een rol spelen voor de latere en deels parallelle generatie van de Tsjechische symbolisten.

Zo kwam het tot een kennismaking met de belangrijkste dichters uit die tijd (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Poe, Whitman), zij het dat die kennismaking tamelijk vluchtig bleef doordat er van elke dichter slechts een enkel gedicht werd vertaald. Frans en Engels bleven voor de Tsjechen tamelijk exotische talen, in tegenstelling tot het Duits, dat vrij algemeen als tweede taal fungeerde.

Het is verlokkelijk een vergelijking te maken tussen de Tsjechische en Nederlandse literatuur uit die tijd, die - hoewel geografisch nogal van elkaar verwijderd en beide vrij gering van omvang - toch beïnvloed waren door het Franse symbolisme. Dat wil overigens niet zeggen dat de Nederlandse en de Tsjechische literatoren veel van elkaars produkten afwisten. De Tsjechen beschikten weliswaar over vertalingen van Heyermans (*Ahasverus*, 1893, *Op hoop van zegen*, 1902), van Couperus (*Noodlot*) en van Van Eeden (*De kleine Johannes*, 1905), maar bepaald symbolistisch zijn deze

werken niet te noemen. Andersom werd er bij mijn weten in die tijd nog niets vertaald. Groot was de invloed van dat Franse symbolisme feitelijk niet. Van rechtstreekse invloed van de Franse symbolistische literatuur op de Nederlandse tijdgenoten is nauwelijks sprake. Gorter bleek een sterkere inspiratiebron dan menig Franse coryfee, terwijl de Nederlandse cultuur toch geografisch gunstiger lag ten opzichte van de Franse dan de Tsjechische. Ook de kennis van het Frans moet in Nederland toen toch veel uitgebreider zijn geweest dan in de Tsjechische landen.

In de Tsjechische literatuur heerste een waar 'baude-

lairisme'. Desondanks moeten we het niet zo serieus nemen met de feitelijke kennis van de Franse poëzie bij de Tsjechische auteurs. De belangrijkste symbolistische dichter, Otakar Brezina, meldde in een brief aan zijn jeugdvriend Bauer uit 1892 dat hij de laatste tijd getroffen werd door de grote kunst, zoals die gemaakt werd door Baudelaire ('mijn lieveling'), maar ook door Mallarmé en Stephan (Stefan George?) en Maierlink (Maeterlink?)... Later zou hij meer studie maken van hun poëzie en toen Mallarmé zes jaar later stierf, schreef Brezina in een brief aan zijn jarenlange briefvriendin, de theosofe en spiritiste Anna Pammrová:

> Hij was een dichter die langs de melkwegen dwaalde van een tweede hemel, iemand die gezien zijn afstand nauwelijks hoorbaar en weinig begrijpbaar was, maar een kunstenaar in de hoogste zin, iemand wiens kristallen vormperfectie steeds van eeuwig licht flonkerde.

Een van de algemene problemen die zich voordoen bij de bestudering van het Franse symbolisme is bijvoorbeeld de afbakening van deze stroming (zie hiervoor onder andere Drijkoningen, 1984). Hetzelfde probleem doet zich nog sterker voor in de Nederlandse literatuur (vergelijk Van den Bergh/Pröpper, 1986 en Anbeek, 1990). De Franse vaagheid over de precieze grenzen laat ook haar sporen na in de Tsjechische literatuur.

Eigenlijk hebben de Tsjechen maar één symbolistische dichter *pur sang*, dat wil zeggen: iemand die het meest consequent in zijn betrekkelijk kleine oeuvre de symbolistische principes heeft toegepast. Het gaat hier om de reeds genoemde Otakar Brezina (1868-1929, pseudoniem voor V. Jebavý), een generatiegenoot van Gorter, Leopold en Verwey. Brezina's poëzie heeft vaak een uitgesproken filosofisch, of misschien beter: meditatief (later visionair) karakter; ze is abstract, maakt veelvuldig gebruik van symbolen (meestal met hoofdletters aangeduid) en is door haar geraffineerde ritme en klankherhalingen zeer muzikaal.

Impressionisme en decadentie

Daarnaast zijn er twee richtingen die ook elders nauw bij het symbolisme aansluiten: aan de ene kant het impressionisme, aan de andere kant de decadentie. Het impressionisme staat veel minder negatief tegenover de aardse werkelijkheid dan het symbolisme. Het heeft alleen problemen om die adequaat uit te drukken: vandaar de *landscapes of the mind* die we daar vaak tegenkomen. Ook in het symbolisme is dit geen onbekend verschijnsel, zij het dat bij het impressionisme de aardse werkelijkheid nog redelijk zichtbaar blijft en bij het symbolisme deze vervluchtigt tot een droomlandschap. Van den Bergh/Pröpper noemen deze vorm van symbolisme die aan het impressionisme grenst, stemmingssymbolisme. Die variant komt in de Nederlandse literatuur zo veelvuldig voor dat als we die in zijn geheel tot het impressionisme zouden rekenen, er maar bitter weinig zou overblijven van het Nederlandse symbolisme.... Dit in tegenstelling tot de Tsjechische literatuur, waar het werk van Brezina als een consistent symbolistisch monument overeind blijft.

Ook de Tsjechische literatuur kent evenwel dat overgangsgebied tussen impressionisme en symbolisme en wel in het werk van de dichter Antonín Sova (1864-1928). Zijn dichterlijk werk is echter minder consequent dan het werk van Brezina. Er loopt een scheidingslijn doorheen tussen aan de ene kant de prachtigste (stemmings-)symbolistische gedichten en aan de andere kant de meest platvloerse realistische (scheld-)gedichten. Toch waren Brezina en Sova beiden als persoon de hypersensitieve vertegenwoordigers van het *fin-de-siècle*, die niet waren opgewassen tegen het stadsleven en niet in staat waren hun sociale positie met enige flair te bekleden. Ze ‘leden’ aan hun bestaan, Sova in Praag en Brezina teruggetrokken op het platteland, waar hij als als dorpsonderwijzer werkte.

De andere stroming die nauw aansluit bij het symbolisme, is de decadentie, ook in Nederland een bekende verschijning. Oorspronkelijk gold *decadent* - net als overigens *symbolist* - als scheldwoord. Dichterdandy's à la Oscar Wilde werden ermee aangeduid. ‘Decadenten’ gingen met aristocratische verfijning gekleed, waren echte stadsmensen, uitgaanstypen, in

tegenstelling tot de ingetogen, aan het leven lijdende symbolisten. In hun poëzie lieten ze vaak uitbundig en excentriek de teugels van de verbeelding maximaal vieren om zo symbolistisch aandoende (droom)beelden op te roepen. Maar in tegenstelling tot de meest typische symbolistische poëzie ontbreekt hier die immer aanwezige ideële bovenwereld, die kosmische horizon, bezaaid met mysterieuze symbolen.

Decadente poëzie vinden we in de Tsjechische literatuur bij Jirí Karásek (1871-1951), die zich het adellijk aandoend achtervoegsel ‘ze Lvovic’ liet aanmeten, als symbool voor zijn soevereine subjectivisme. Een ander voorbeeld is de jong gestorven dichter Karel Hlavácek (1874-1898), wiens werk - net als dat van Sova - in twee inconsistente delen uiteenvalt: een decadent-symbolistisch deel en een realistisch deel. Deze dichter was een fervent aanhanger van de patriottische turnvereniging Sokol (de Valk) en wijdde daar tal van (realistische) gedichten en essays aan.

Geheimen

Een ander onderscheid dat gemaakt wordt bij het symbolisme, blijkt ook voor de Tsjechische literatuur op te gaan, namelijk het onderscheid tussen *subjectief* en *objectief* symbolisme. Bij Brezina is die ontwikkeling goed te zien, omdat zijn werk - vijf bundels - wel consistent is: in zijn vroege poëzie overheersen nog persoonlijke motieven, zijn persoonlijk lijden of dat van hen die hem het meest nabij zijn. Deze poëzie is nog goed te volgen, is herkenbaar door de concreetheid van personages en locaties, maar wordt vager en in haar subjectiviteit ook decadenter daar waar de grenzen tussen leven en dood, waken en dromen worden overschreden.

Zo schreef Brezina een beroemd gedicht, in het Tsjechisch ‘Moje matka’ genaamd (in het Nederlands: ‘Mijn moeder’). Het is een vroeg gedicht uit zijn eerste bundel *Tajemné dálky* (*Geheime verten*, 1895), waar het metrum (jambe) en rijm (gekruist) nog gehandhaafd zijn, - een complicerende factor voor de vertaling. In dit gedicht haalt de dichter zich zijn gestorven moeder voor de geest en komt hij via een soort droomtoestand met haar in contact, als het ware voorbij het graf. Dit postume aspect, verbonden met die intiem subjectieve wending verleent het gedicht een haast decadent karakter.

> Mijn moeder ging door 't leven als een boeteling',
> haar dagen kenden geur noch fleur noch liefelijkheid,
> en vruchten droog als as plukte zij zonder voldoening
> van de knoestige boom van de levenstijd.
>
> [...]
>
> O, moeder van me, die in licht is opgegaan,
> o, gouden pijl, precies op 't brandpunt afgevuurd
> van eeuwig laaiende Geheimen! Al is jouw naam
> op aard' verklonken, toch weet ik jou in de buurt.
>
> Van jouw verkilde bloed ben ik de bleke vrucht,
> gevoed door 't vocht dat uit jouw ogen vloeide.
> De bitt're smaak van 't leven heb jij me ingekust,

mijn erfdeel is de droefheid die er in jou groeide.

En als het 's nachts groen oplicht bij de bomenrij,
verrijs je uit je graf en deelt mijn legerstede;
het ritme van je adem klinkt door in die van mij
en door de golving van mijn stem slaak jij dan kreten.

Mijn ad'ren koest'ren zich aan d'warmte van je leden,
jouw donk're ogenglans vloeit over in de mijne,
en de mystieke vlam van het geloof in jouw beden,
vreet vurig en bloeddorstig nu in mij, vol pijnen.

Zo droevig als jouw levenspad, zo is mijn eigen leven,
want ook mijn dag is zonder geur of fleur of liefelijkheid;
en droog als as is nu de vrucht die ik, door jou omgeven
als schim, pluk van de knoestige boom van de levenstijd.

Ook in dit vroege, nog subjectief-symbolistische gedicht komt al een echt symbolistisch symbool voor: ‘Geheimen’, dat veelbetekenend correspondeert met

de titel van de bundel. Wat we precies onder die geheimen mogen verstaan, is aan ons. Typisch voor symbolistische poëzie vormt het geen hecht systeem met de andere plekken waar dit motief voorkomt, zodat we mogen blijven gissen wat er nu exact wordt bedoeld. Maar wie enigszins bekend is met symbolistische poëzie, legt al gauw verband tussen geheimen, ziel en kosmos. Een ander zal het interpreteren als een verwijzing naar het onderbewustzijn en er wellicht een Freudiaans verlangen naar de moeder in lezen. Maar het aardige van deze poëzie is nu juist dat beide mag, het gaat immers alleen om de suggestie die een symbool oproept en niet om zijn uiteindelijke vaste betekenis.

Otakar Brezina (tekening van F. Bilek, 1929)

De droefheid van materie

Geleidelijk neemt in Brezina's poëzie dan de abstrahering toe, de opgeroepen werkelijkheid lijkt niets anders dan een zich steeds meer uitdijend hersenspinsel, waarbij het dichterlijk subject afstand neemt van het aardse en al transcenderend in hogere sferen belandt. Daar wordt de dichter zich dingen bewust die hij hooguit slechts bevroed heeft, daar worden hem dingen meegedeeld die het diepste geheim van het leven betreffen. Neem zo'n gedicht met als titel ‘De droefheid van materie’, waarbij stoffelijkheid een ziel wordt toegemeten. Het dichterlijk subject komt in een gebied, waar levenden nooit zijn geweest en het ervaart daar dat materie ook gemoedstoestanden kent....

Ik beperk me hier tot een prozavertaling om het opgeroepen beeld zo exact mogelijk weer te kunnen geven. Het gedicht stamt uit de bundel *Tempelbouwers* (1899):

> Hier zal niemand van de levenden op zijn dwaaltocht komen. Slechts tot leven gewekt door mijn blikken / stond de droefheid van die plek op en trad me met angstvallig gedempte schreden / - om de onzichtbare

gebroeders niet in hun slaap te storen - / tegemoet. (Hun ritmische ademhaling had ik vermoed, / zoals die mij in het gezicht werd geblazen, ijskoud, en zich in het gloeiend zieden van lichten / met de naalden van rijp afzette op droomvegetaties.)
En met een begerig snikken klonken hier opeens de Wateren uit de verte, / alsof daar ontelbare lippen dorstig vooroverbogen / om van de bittere bronnen te drinken. En een nieuwe golf erna en nog een derde, / door één enkele zomer waren ze uitgedroogd, zonder lafenis, voor eeuwen.
De smart der bomen, geresigneerd, werd uit de diepte in mijn ziel geademd / en sprak over de droefheid van materie en over lethargische rustplaatsen, /
[...]

Het gedicht vervolgt dan met enkele cultuurfilosofische uitbreidingen, die verder niets verduidelijken, maar alleen het bestaande beeld verrijken, stofferen en tegelijk nog vager maken. De subjectieve belevenis heeft hier duidelijk al plaatsgemaakt voor het algemenere besef dat er behalve de wereld van hier en nu een andere wereld is, een droomwereld, een onderwe-

reld, bovenwereld, van even grote of juist van veel grotere importantie dan deze, een wereld waar bijvoorbeeld de zielen van dingen leven in prachtige, griezelige, fantastische landschappen. Daar zijn ook de ‘Wateren’ hoorbaar, de levensstroom (?) die kennelijk nog iets verder weg is van de waarneming van het dichterlijk subject: hij hoort ze alleen en ziet er de naar lafenis hunkerende lippen. Maar van wie? Van de bomen? Van de mensen? Van beide?

Het moge duidelijk zijn: de dichter is weggedroomd, heeft zich weggetranscendeerd, weg van deze aarde, op zoek naar het hogere, diepere, onzichtbare en onmededeelbare. De opwaartse of neerwaartse beweging, de hogere of diepere toestand, wordt dan belangrijker dan de boodschap zelf. De duidbaarheid van het gedicht neemt daardoor verder af. Sensaties als mystieke extase, triestheid, wanhoop delen zich nu mee in een brij van klank- en betekenissuggesties, waarbij het oorspronkelijke beeld of de eigenlijke boodschap nauwelijks meer kunnen worden gereconstrueerd. Het ene beeld is nog nauwelijks klaar of het volgende dient zich al aan, en daarna weer een volgende en vervolgens weer een, zoals ook de kosmische ruimte waarover hij elders schrijft, zich steeds verder uitdijt en steeds nieuwe geheimen openbaart.

Het vers wordt daarbij vrijer alsof het zich niet langer laat dwingen door metrum en rijm, de versregel wordt langer, ongelijkmatiger en ook de strofen moeten zich ondergeschikt maken aan de machtige woordenstroom van het dichterlijk subject. Het gedicht wordt hymnisch, als plechtig gezongen kerktaal, orakeltaal. En waar de concrete betekenis afneemt, dringt zich het muzikale aspect steeds sterker naar voren op het klankniveau van het gedicht. Immers, muziek is de hoogste, meest abstracte vorm van kunst, had Schopenhauer al geschreven, en is de directe uiting van die geheimzinnige, duistere wereldwil. Het lijkt wel of de symbolisten die oermuziek in hun poëzie tot klinken hebben willen brengen. Ook Brezina kende het werk van Schopenhauer, maar hij noemde hem (‘Schoppenhaur’, *sic*!) maar saai, ook al vond hij alles waar wat Schopenhauer op elke bladzij zei (zoals hij in een brief (22-5-1892) aan zijn vriendin Anna P. liet weten).

Toekomstvisie

De derde fase in Brezina's dichtwerk is een terugkeer naar een concretere boodschap, zij het dat die wel van ‘bovenindividueel’ gehalte is en zo een visionaire, collectivistische element verkrijgt: de dichter gaat zich weer om de wereld van hier bekommeren, het wereldlijden dient te worden aangepakt. En zowaar klinken hier en daar in deze poëzie, die eerst meer weg had van religieuze exercitie, half-socialistische, humaan-collectivistische klanken door zonder dat de dichter nu opeens aan politiek zou willen gaan doen. Dit collectivisme komt namelijk voort uit diezelfde kosmische ervaring van vroeger, maar anders dan vroeger heeft zijn poëzie nu een duidelijke toekomstvisie, dat wil zeggen: het feit dat hij een visie heeft, is duidelijk, niet de inhoud van die visie. Die blijft even vaag als voorheen. Was er eerder sprake van versmelting ‘boven het leven’ of ‘voorbij het graf’, nu zou je kunnen spreken van een kosmisch visioen waarbij algemene verbroedering van de

mensheid als panacee voor het aardse lijden wordt gezien. Maar hoe, dat blijft de vraag.

Kenmerkend voor deze derde fase is de bundel *Ruce* (*Handen*, 1901), Brezina's laatste dichtbundel. Het titelgedicht, waarvan ook het origineel geen rijm en metrum bevat, maar wel hymnisch en gedragen klinkt, staat hiernaast afgedrukt. Opvallend is de superlange regel.

De lengte van de gedichten (in dit geval ongeveer vijfentachtig lange regels) maakt het onmogelijk zo'n 'hymne' in volle omvang te vertalen. Hiernaast zijn alleen het begin en een passage tegen het einde weergegeven, waar het beeld wordt voltooid.

In de Tsjechische letterkunde wordt het symbolisme gezien als een stroming die door zijn filosofische inslag toch nog tot de negentiende eeuw behoort, maar die door zijn autonome beeld en vooral door zijn bevrijding van metrum en rijm de poort opent naar de twintigste-eeuwse poëzie. Het is moeilijk aan te geven waar dit laatste verschijnsel precies begint dan wel ophoudt. In gedichten uit de eerste bundel zijn vele gevallen van metrische gedichten (jambe, alexandrijn), waar door het veelvuldig gebruik van veellettergrepige woorden het metrum sterk versluierd wordt. Anderzijds kun je in de laatste bundel ook

weer voorbeelden van metrische en berijmde verzen aantreffen. Zelfs in zijn nagelaten gedichten, die Brezina bewust niet bij zijn gedrukte oeuvre heeft laten voegen omdat deze de (symbolistische) eenheid in zijn werk zouden doorbreken, vinden we een terugkeer naar traditionelere vormen.

Handen

In een verblindende witheid van licht lag daar de aarde als een gezangenboek
voor onze blikken opengeslagen. En we zongen als volgt:

Zie, op dit moment ontmoeten miljoenen mensen elkaar, een magische keten,
die alle continenten, oerwouden, gebergten omsluit
en die dwars door de zwijgzame rijken der zeeën onze broeders de hand reikt:
In steden die met hun donkere horizonten schemerduister zijn, als tragische offerplaatsen,
en waar de zon, die mystieke lamp, laag afhangendvan azuren hemels,
bloedig walmt in rook die opwolkt boven stations en kathedralen,
paleizen van koningen en heerscharen, parlementen, kerkers, amfitheaters,
en waar de gloed van miljoenen harten aan de donkere geestenhemels
grommend oplaait, in de koortsige wind van wellust en dood,
graankorrels van gloeiende kooltjes, met ijzeren instrument opgepookt; -
in het mismoedige zwijgen van laaglanden, in de pijnlijke voorboden van de zomer,
wanneer in de bloem gestorven lentestromen als lava in starheid versteent,
dagen die als arbeiders moe uit geheimzinnige smeltovens naar buiten kruipen
en met zweetdruppels flonkert de mens zowel als het dier, broederlijk onder één juk,
onder één onzichtbare zweep, zwiepend van het oosten naar het westen;
[...]

En onze handen, ineengeslagen in de magische keten van ontelbare andere handen,
trillen van de stroom van broederkracht die daarinvan grote verte binnendringt,
door de steeds machtiger druk der eeuwen. Niet aflatende golven
van pijn, moed, waanzin, lust, verblinding en liefde
trekken door ons lichaam. En in de aandrang van de wind, die onze zintuigen verdooft,
voelen we hoe onze keten zich in alle sterrenruimten strak trekt
en werelden omspant.

[...]

Wat de behandeling van de betekenissen betreft, valt natuurlijk het veelvuldig gebruik van het symbool op. Naast de reeds genoemde komen we bij voorbeeld vage behoofdletterde begrippen tegen als Nacht, Wil, Gloed, Duisternis, Verte, Zwijgen, Vermoeden, die alle iets abstracts aanduiden, terwijl andere symbolen zoals Zijn, Uw, Onbekende, Ongekende, Eeuwige, Allerhoogste een hoger mannelijk begrip lijken aan te duiden. De laatste groep lijkt dan ook direct naar het christendom te verwijzen, ware het niet dat het symbolisme ook op dit punt meestal geen kleur bekent. Juist in de tijd van het *fin-de-siècle* ontstonden allerlei filosofische en semi-filosofische richtingen die het christendom probeerden te vervangen. Genoemd werden reeds het spiritisme en de theosofie, waar ook Brezina weet van had, onder andere dankzij zijn briefvriendin Anna P. Van huis uit was Brezina echter katholiek en zijn behoefte aan mystieke bele-

ving, zijn haast liturgische taalgebruik en gebruik van symbolen kunnen wellicht voor een deel daaraan worden toegeschreven. Het ritueel lijkt christelijk, maar de aanbedene is waarschijnlijk van algemenere of andere aard. Belangrijk is te weten dat ook Oosterse leren toentertijd in Europa bekend raakten en navolging kregen.

Onvertaalbaar?

Fr. Bilek, illustratie bij Brezina's bundel ‘Ruce’

De kunst waarin het symbolisme in de Tsjechische landen ook sterk naar voren treedt - naast de poëzie -, is de beeldende kunst. Er heerste meer dan ooit een symbiose van symbolistische literatuur en kunst. Tot de belangrijkste beeldhouwer en beeldend kunstenaar behoorde František Bílek. Hoewel deze veel jonger was dan Brezina, ontstond er een goede vriendschap tussen hen. Brezina ging geregeld op bezoek bij zijn streekgenoot en bracht er zelfs vakanties door. Bílek was zo enthousiast over Brezina's laatste dichtbundel (*Handen*) dat hij zich persoonlijk heeft ingezet voor de bezorging en illustratie van de bundel. Hlavácek tekende op zijn beurt de ornamenten bij gedichten van Brezina, zoals die in het tijdschrift Mo-

derní revue verschenen. En František Kobliha ‘illustreerde’ weer gedichten van zowel Brezina als Hlavácek...

Brezina's bekendheid buiten de ‘regio’ van de Tsjechische landen groeide toen verschillende vertalers zich op zijn werk stortten. Praag, het culturele centrum van Bohemen, kende een groot aantal Duitstaligen (veelal joden), die ook genoeg Tsjechisch kenden om, eventueel met hulp van ‘echte’ Tsjechen, uit die taal te vertalen. En hoewel de verhouding tussen Tsjechen en Duitstaligen niet altijd zo rooskleurig was, zijn er ook tekenen van verzoening geweest, met name in de eerste jaren van de twintigste eeuw. Emil Saudek en Otto Pick behoorden tot de eerste vertalers die de Tsjechische poëzie wereldkundig probeerden te maken in de jaren tien. Er verscheen zelfs al in 1907 (met een tweede druk in 1913!) een uitstekende Tsjechische literatuurgeschiedenis in het Duits, waarin Brezina uitgebreid behandeld werd.

Franz Werfel, die niet eens bijster goed Tsjechisch kende, maar wel de beste dichter-denker onder de vertalers was, vertaalde samen met Saudek twee dichtbundels aan het begin van de jaren twintig. Werfel was een groot bewonderaar van Brezina. Hij noemde hem: ‘Ein grosser Mystiker in unserer Zeit’, en over zijn poëzie zei hij: ‘Seine Verse, von gewaltiger Strombreite, sind ohne Dynamik, ohne Steigerung [...]. Sie sind wie ein Herbeiströmen von Menschen an einen heiligen Ort, wie eine tiefe Wallfart’ (*Zwischen Oben und Unten*). In de loop van de jaren twintig was er dan nog de voortreffelijk tweetalige Pavel Eisner die heeft getracht gedichten van Brezina en tijdgenoten in het Duits te vertalen.

Ook in het Engels werden in de jaren dertig gedichten van Brezina vertaald, en wel door Paul Selver, die hem niet aarzelde hem te kwalificeren als ‘probably the greatest artistic intellect in modern Europe’. Verder bestaat er in het Frans een vrij uitgebreide anthologie met Tsjechische symbolistische poëzie in de vertaling van H. Jelinek (1930), de nestor van de Franse bohemistiek. Hij roemde Brezina al evenzeer in zijn inleiding: ‘Le plus grand poète spiritualiste contemporain’. En over zijn werk: ‘Jamais la poésie tchèque n'avait atteint à cette élévation de pensée [...]; telle splendeur d'images, [...], telle hardiesse d'architecture [...], telle puissance d'instrumentation’.

Het heeft dus niet aan de propaganda voor het werk van Brezina gelegen dat het tegenwoordig buiten de Tsjechische taalgrenzen weer totaal vergeten is. Het moet eerder de moeilijk doordringbare vorm zijn geweest, de semantische ambiguïteit en het gecompliceerde klankniveau die de gedichten onvertaalbaar maakten. En als er dan toch - met de beste bedoelingen uiteraard - een poging werd gewaagd, waren het meestal op een of ander vlak reducties van het origineel.

Westerse goeroe

Brezina schreef slechts vijf bundels met poëzie, tussen 1895 en 1901, gevolgd door een bundel essays in 1903, en deed er toen definitief het zwijgen toe. Wel schreef hij nog tot aan zijn dood vele brieven, en voerde hij met zijn vrienden en vriendinnen vele hooggestemde gesprekken thuis, waar hij graag in zijn eenzaamheid bezoek ontving. De intimiteit van deze communicatievormen pasten beter bij hem dan literaire pretentie. Beïnvloed door het Oosterse denken voelde hij zich een soort westerse

goeroe, een leraar, een ‘meester’, zoals hij toen ook door zijn bezoekers werd aangesproken - zoals overigens iedere kunstenaar door een leek werd aangesproken. ‘September 1918. De Meester zet de ideologie van Pannwitz uiteen, een Duits denker die in die tijd bij ons populair was en die ook een reis naar Bohemen heeft ondernomen en de Meester in Jaromerice heeft opgezocht [...].’ Dit zijn de woorden van Gisa Picková-Saudková, een dorpsgenote van Brezina die haar gesprekken met hem optekende. Rudolf Pannwitz schreef zeer lovend over Brezina in zijn boek *Der Geist der Tschechen* (1919). Ook had deze Pannwitz interesse in het Nederlandse symbolisme, gezien zijn vertaling van gedichten van Verwey en vergelijking van diens poëzie met die van de Duitse symbolist Stefan George.

De plaatsen in de Tsjechische landen die voor Brezina van belang waren, waren zijn geboorteplaats Pocátky en het naburige Telc (beide in Zuid-Bohemen), waar hij schoolging, alsmede het dorp Nová Říše, waar hij tot 1901 woonde en dorpsonderwijzer was. Daar in de zuidwestelijke uithoek van Moravië stond een oud preremonstrants klooster, waar hij uitvoerig in de rij-

ke bibliotheek kon snuffelen en zich in de filosofie kon verdiepen. Zijn beroep maakte hem doodongelukkig, maar voldoening vond hij in die bibliotheek. Ook in een ander opzicht werd deze plaats belangrijk voor hem. Hij ervoer er de dood van zijn beide ouders, die kort na elkaar - in één week tijd - in 1890 stierven. Die schok was verpletterend voor een toch al zo'n overgevoelig iemand. Waarschijnlijk rijpte door die tragische dood zijn dichterschap, want in de stijl van zijn eerste juvenalia (een enkel realistisch verhaal) zou hij niet meer schrijven.

In 1901 werd Brezina overgeplaatst naar het naburige Jaromerice, maar zijn creatieve periode liep toen al zo goed als op haar eind. Afgezien van de reeds genoemde argumenten moeten ook aanvallen op zijn dichterschap hierbij een rol hebben gespeeld. Die waren afkomstig van slechts een deel van de Tsjechische kritiek, die moeite had met zijn laatste bundel met essays en die *en passant* ook de (zo broze) dichter ferm onderuithaalde.

Desalniettemin gold Brezina's werk bij serieuzer te nemen literatuurbeschouwers als bijzonder hoogstaand. De toonaangevende criticus van het interbellum, F.X. Šalda, zelf ooit symbolist, was een groot bewonderaar van hem en Vítezslav Nezval, de belangrijkste dichter uit diezelfde periode, zei over hem in een afscheidsgedicht bij zijn dood: ‘de Koning heeft geen opvolger [...]/ Rondom de lege troon klinkt treurig snarenspel [...].

Literatuur

J. Zika, *Otakar Brezina.* Praha, 1970.
H. van den Bergh/H. Pröpper in: *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*, Amsterdam, 1986.
T. Anbeek, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, Amsterdam, 1990
F.F.J. Drijkoningen, in: *Moderne Encyclopedie der Wereldliteratuur*, Houten, 1984. (deel 9).

Door problemen met de computer zijn de diacritische tekens in de Tsjechische namen weggevallen; waarvoor onze excuses (red.).

Jan Paul Hinrichs
Een symbolist uit Herzegovina
De poëzie van Jovan Ducic

Het historische begrip ‘koninkrijk Servië’ zal bij menigeen wellicht nog vage herinneringen oproepen aan schoollessen geschiedenis, waarin verteld werd dat de Eerste Wereldoorlog begon nadat in Sarajevo aartshertog Franz Ferdinand door een jeugdige Servische nationalist was vermoord en de Habsburgers deze Balkan-staat aanvielen. Maar ondanks alle aandacht die er de afgelopen jaren voor Servië was, zullen slechts weinigen zich voor kunnen stellen hoe het land er in 1914 uitzag, weten of het aan zee grensde en of bijvoorbeeld Macedonië en Montenegro erbij hoorden. Nog moeilijker zal het zijn zich een voorstelling te maken van de Servische cultuur en literatuur van die dagen. Niettemin speelde zich in Servië in het *fin-de-siècle* een literair leven af dat tegenwoordig als het hoogtepunt van de moderne Servische literatuurgeschiedenis wordt beschouwd. Men spreekt zelfs van ‘de gouden tijd’.

‘De eerste en belangrijkste dichter van het Servisch modernisme, voorvechter en vertegenwoordiger van de symbolistische stijl en de beste lyricus van de gouden tijd van de Servische literatuur was Jovan Ducic (1872-1943).’[1] Deze mening over Ducic, zoals we die lezen in een standaardwerk over ‘de gouden tijd’ dat een jaar of tien geleden in Belgrado verscheen, lijkt onomstreden. Dat er maar één substantieel artikel in het Engels over hem bestaat[2] en er niet veel vertalingen van zijn werk voorhanden zijn[3], doet daar weinig aan af. Hoe solide zijn plaats in de Servische literatuurgeschiedenis ook is, bij nadere beschouwing roept de onderwijzer, jurist, diplomaat en dichter Ducic vragen op die hem al gauw tot een dubbelzinnig figuur maken over wie het laatste woord nog lang niet is geschreven. Het leven en werk van Ducic leggen bovendien spanningsvelden bloot die ook in het licht van de jongste tijd actueel lijken.

Onderwijzer en diplomaat

Eigenlijk weten we verbluffend weinig over Ducic. Over zichzelf heeft hij weinig en daarbij ook nogal eens tegenstrijdige, zo niet opzettelijk onjuiste informatie losgelaten. Anderzijds waren er door zijn vele verhuizingen weinig mensen die hem gedurende lange tijd van nabij hebben meegemaakt, waardoor ook herinneringen van derden aan hem zeldzaam zijn. Ook de wispelturigheden van de Balkangeschiedenis hebben er toe geleid dat gegevens over Ducic niet altijd gemakkelijk na te trekken zijn. Zo bestaan er geen registers van een burgerlijke stand waaruit we kunnen opmaken wanneer hij is geboren. Zelf heeft Ducic bij verschillende gelegenheden andere jaartallen opgegeven. In naslagwerken variëren de opgaven van 1869 tot 1876, maar het meest aannemelijk is dat 15 juni 1872 zijn geboortedatum is. Zeker is in ieder geval dat Ducic niet is geboren op het grondgebied van het toenmalige koninkrijk Servië, maar in het stadje Trebinje in Herzegovina, dat toen nog onder het bestuur van het Ottomaanse rijk stond. Na de Turks-Oostenrijkse oorlog van 1877-1878 en het Congres van Berlijn werden Bosnië en Herzegovina onder het bestuur van Oostenrijk-Hongarije geplaatst. Reeds eerder was Ducic's

vader, een handelaar, bij een opstand tegen de Turken omgekomen. In Trebinje gaat de jonge Ducic naar de lagere school. Vanaf 1883 bezoekt hij de handelsschool in Mostar, een stad ‘vol zon en wijngaarden, vol populieren en het geklater van twee rivieren.[4.] Over de oude kromme brug over de Neretva, die enige jaren geleden door Kroatische schutters werd verwoest, schreef hij dat het een bouwwerk was ‘dat niemand eerder heeft gezien met zo'n verfijnde lijn en op zo'n hoogte.’ Uiteindelijk wordt hij onderwijzer: hij volgt daarvoor een opleiding in Sarajevo en in Sombor, in Vojvodina, waarna hij in september 1893 zijn eerste aanstelling

krijgt in Bijeljina, in Noord-Bosnië. Als de Oostenrijkse politie bij hem thuis gedichten vindt met een nationalistische Servische strekking, raakt hij zijn baan kwijt. Zijn vertrek uit Bijeljina markeert ook het einde van een verhouding met een lokaal meisje, Magdalina. Talloze brieven schrijft hij haar uit Zitomislic, in de buurt van Mostar, waar hij vervolgens in een kloosterschool les geeft. Uiteindelijk trouwt zij met zijn opvolger in Bijeljina, maar ze weet hem wel te inspireren tot melancholieke liefdesverzen in romantische sfeer.

In 1895 wordt Ducic onderwijzer in Mostar. Mede door zijn inbreng groeit deze stad uit tot het centrum van het Servische literaire leven in Herzegovina. Hoe weinig dat tot dan toe was ontwikkeld blijkt uit het feit dat met het tijdschrift Zora (Dageraad) waarvan hij in 1896 een van de oprichters is, voor het eerst een literair tijdschrift in Herzegovina verschijnt. Van beslissende betekenis voor het verdere leven van Ducic is het stipendium dat de Servische regering hem in 1899 verleent, waardoor hij voor studie naar het buitenland kan. Zeven jaar verblijft hij in Genève en Parijs, waar hij rechten en filologie studeert en gefascineerd raakt door de eigentijdse decadente en symbolistische kunst en literatuur waarmee hij in aanraking komt. In een brief uit 1902 spreekt hij een voorkeur uit voor Parijs: ‘Het leven en de passies in Parijs vormden in mij een idee van eindeloosheid. De stad van Calvijn is me te alledaags in haar moraal en heel banaal in haar zeden.’[5.]

Na afloop van zijn studie - hij is dan al een eind in de dertig - gaat Ducic niet terug naar Herzegovina, maar vestigt zich in Belgrado. De Servische regering stuurt hem in 1908 als agent naar Rome om propaganda te maken tegen de Oostenrijkse annexatie van Bosnië-Herzegovina, die in dat jaar plaatsvond. In het Italiaans publiceert Ducic een brochure om het Servische standpunt te steunen. Speodig treed hij in diplomatieke dienst. De rest van zijn leven zien we hem als diplomaat van Servië, en na 1918 van Joegoslavië, in onder meer Athene, Sofia, Boekarest en Caïro. Een hoogtepunt in zijn carrière is ongetwijfeld zijn tijd als gezant in Mussolini's Rome (1934-1937). Vanuit zijn laatste standplaats Lissabon vertrekt Ducic in 1941 naar de Verenigde Staten, waar hij in 1943 in Gary, aan het meer van Michagan, sterft. Zijn stoffelijke resten bleven in de Verenigde Staten, maar zijn boeken (5427 stuks) en archief die hij aan zijn geboorteplaats Trebinje had nagelaten, keerden op de Balkan terug. Ducic schreef behalve gedichten en prozagedichten ook reisbrieven, essays, herinneringen aan tijdgenoten, filosofische traktaten en een biografie van een Servische diplomaat uit de achttiende eeuw. Dit laatste werk is omstreden omdat Ducic erin poogde aan te tonen dat hij zelf afstamde van een oud adellijk geslacht uit Ragusa, het latere Dubrovnik. Over het algemeen wordt dit als een falsificatie gezien. Na de debuutbundel *Gedichten* (Mostar 1901) publiceerde Ducic in 1908 en 1911 in Belgrado twee bundels onder dezelfde titel. De uitgaven van Ducic die na zijn dood verschenen, zijn gebaseerd op zijn verzameld werk dat in de jaren 1929-1951 in tien delen verscheen, aanvankelijk in Belgrado, later in Chicago en Pittsburgh. De poëzie staat in de eerste vier delen (1929-1930); de afzonderlijk verschenen bundel *Lirika* (Pittsburgh, 1943) bevat aanvullingen hierop. De kern van het werk van Ducic omvat ongeveer honderdtachtig gedichten, waarvan er vele na eerste publicatie, meestal in tijdschriften, wijzigingen hebben ondergaan. Hun samenstelling is door Ducic in zijn verzameld werk losgemaakt van de chronologische volgorde van ontstaan en publicatie. Eingenlijk heeft hij vanaf 1901 steeds aan één bundel gewerkt, die in zijn

laatste versie, in het verzameld werk, zijn ontwikkeling eerder maskeert dan verduidelijkt.

Ontvankelijkheid voor buitenlandse poëzie

De eerste gedichten die Ducic publiceerde, dateren van 1886. De Servische poëzie werd toen gedomineerd door de figuur van Vojislav Ilic (1860-1894), die zowel in de romantische als de realistische traditie van de negentiende eeuw schreef. Ilic, dichter van melancholieke, elegische beelden, stond vooral onder invloed van de Russische poëzie. Ook las hij bijvoorbeeld Byron in Russische vertaling; zijn kennis van Griekse en Romeinse dichters ontleende hij aan klassieke motieven in de poëzie van dichter als Poesjkin en Zjoekovski. Het originele van Ilic was in de eerste plaats dat hij in Servië, waar in eeuwen van Turkse overheersing het culturele leven een enorme achterstand had opgelopen, voor buitenlandse in-

vloed open stond. Misschien lag het originele van Ducic in het begin ook in zijn onvankelijkheid voor buitenlandse poëzie: als navolger van Franse symbolistische dichters was hij in het Servische cultuurgebied zeker nieuw, want behalve het Russisch was tot dan toe vooral Duitse literatuur - met Heinrich Heine voorop - in Servië bekend geworden.

In Genève en Parijs maakte Ducic niet alleen kennis met de Franse literatuur, hij ontmoette er ook literatoren uit Servië zelf. Daardoor verbreedde hij ook wat zijn eigen taalgebied betreft zijn horzion en raakte zodoende uit de specifiek Herzegovijnse sfeer, waarin hij tot dan toe had geopereerd. Voor 1899 was hij een onopvallende provincieonderwijzer geweest die dichtte over liefde, natuur, armoede en het menselijk lot in de op zich al epigonale traditie van Vojislav Ilic. Hoe zeer zijn vertrek naar Genève een breuk met het verleden was, blijkt uit het feit dat Ducic in zijn debuutbundel uit 1901 geen oud werk opnam. Ducic vestigde juist zijn naam als aanhanger van het westerse symbolisme en l'art pour l'art. In een tijd dat er ook nog volop patriottistische verzen werden geschreven kwam geen Servische auteur zo duidelijk als Ducic voor de opvatting uit dat kunst een doel op zich is en niet dient ter belering van het volk. In dit verband kan men niet heen om het gedicht ‘Poëzie’ uit 1904 dat programmatisch genoemd mag worden. In tegenstelling tot de vertaling heeft het origineel rijm en, zoals veel gedichten van Ducic, trocheïsche versrgels van twaalf syllaben:

Poëzie

Vredig als marmer, koud als een schim,
ben jij een stil bleek dromerig meisje.
Laat andermans gedichten als een vrouw zijn
die haar lied aanheft in vuile straten.

Ik geef je geen goedkope kralen met een lint
maar gele rozen voor je lange haar.
Wees te mooi om iedereen te bevallen,
te trots om voor anderen te leven.

Wees te droef met je eigen verdriet
om ooit lijdenden te willen troosten
te ingetogen om haastende massa's te gidsen.

En wees onverschillig als rond je lichaam
in plaats van opgesmukte weelderige kleding
alleen een snoer zweeft van geheimzinnige mist.

Er is wel eens opgemerkt dat het gevaarlijk zou zijn sommige gedichten van Ducic uit het Servokroatisch in het Frans te vertalen: de invloed van Franse dichters die hij had ondergaan zou wat al te duidelijk zichtbaar worden. In een gedetailleerde studie die de Franse invloed op de Servische symbolistische poëzie onderzoekt, is dit overtuigend aangetoond. Zo zijn beelden uit ‘Mijn poëzie’ regelrecht ontleend aan een sonnet van Albert Samain, een van Ducic's belangrijkste inspiratoren.[6.] Het gedicht komt nu, geheel los gezien van zijn epigonale karakter, eerder pretentieus en provocerend narcistisch dan echt indrukwekkend over. Dat geldt voor meer gedichten uit Ducic's vroegste symbolistische periode. Mede door zijn zeer knappe gepolijste

versificatie trad hij binnen een Servische context weliswaar nieuw en vernieuwend op, maar binnen de internationale beweging wist hij toch weinig aan zijn Franse voorbeelden toe te voegen. Natuurgedichten met telkens terugkerende, niet 'doorvoelde' beelden van rozen die sterven, klokken die luiden, een azuren lucht, nacht en zwijgzame wateren verraden toch eerder zijn Franse lectuur dan originaliteit en subtiliteit. Hetzelfde geldt ook voor nogal wat liefdesgedichten die worden gekenmerkt door een huilerige atmosfeer, pseudo-psychologische beschrijvingen en een pathetisch taalgebruik vol pleonasmen. Zijn beeld van de vrouw is vlak, een soort literair cliché. Ducic, die nooit getrouwd was en ook nooit langdurige verhoudingen met vrouwen heeft gehad, portretteert de vrouw niet als individu, maar als iets abstracts en onbereikbaars. In 'Gedicht voor een vrouw' (1920) schrijft hij: 'En je bestaat niet noch heb je bestaan; / je bent geboren in mijn stilte en verveling, / op de zon van mijn hart heb je geschenen, / want alles wat wij liefhebben, hebben wij zelf geschapen.' Deze laatste zin is essentieel bij Ducic: de wereld wordt in zijn gedichten nooit als iets objectiefs gezien, maar als het produkt van het voorstellingsvermogen van zijn lyrische 'ik'.

Landschapsbeelden

Ducic ontwikkelt zich verder tot een dichter van waarlijk grootse landschapsbeelden waarin de dingen en het leven hun materiële omtrekken verliezen. In zijn gedichten schept hij een vergeestelijkt, bezield landschap dat boven het leven van alledag is verheven en dat niet alleen geheimzinnig, maar ook doorvoeld aandoet. Een hoogtepunt van zijn werk is naar mijn smaak de cyclus ‘Zonnige gedichten’, die grotendeels in 1918 is geschreven. Het zijn miniaturen, met telkens één zelfstandig naamwoord als titel en met kortere versregels dan bij Ducic gebruikelijk is. Een korte vorm gaat samen met een enorme spanning en rijkdom aan contrasten. Een van deze gedichten is ‘Zwoelte’:

Zwoelte

Het opengebarsten land schreeuwt het dorstig uit,
vanaf Sint-Eliasdag roostert het vuur;
de lege rivierbedding gaapt,
haast geen blad blijft aan de takken.

Het bos houdt de adem in;
avond; een duister boordevol blinde muizen;
fonteinkruid vol liederen...
's Nachts zal het eindelijk gaan regenen.

Ook het zwarte zuiden licht op; maar, ineens,
steekt de regen de druivenvelden over...
En tegenover een armzalig dorpje flitste
bloedig de vreselijke ster van de honger.

Een grote voorliefde heeft Ducic voor het uitbeelden van droogte in een verlaten landschap, waar de macht van het noodlot, een bekend motief van het symbolisme, als het ware overheen ligt:

Droogte

Al maanden regent het vuur,
droogte kwelt het opengebarsten land;
nu steekt eindelijk de zon
de dode peerlijsterbessen aan.
Een droge beek waaraan doodstil
zonder stemgeluid of een wolkje rook
een dorpje ligt; in de ziendende tuinen
geelt de pompoen als puur goud.

De hitte kwelt alles als een plaag;
een vallei vol dove angst;
in het veld, midden op de witte weg,
heft een heks een zuil van stof.

Ducic dicht niet alleen over de schrijnende droogte, maar ook over grijze moerassige landschappen, waar regen alles behalve bevrijding brengt. De beschrijving van de natuur is ook hier weer ondergeschikt gemaakt aan een aanduiding van de almacht van het kwaad in de wereld:

Regen

De hele week motregen;
een rivierbed vol modder;
naargeestig, bitter; en de dag smeult
als een lamp zonder één druppel olie.

Op de dakranden kwijnt al lange tijd
een zwerm meeuwen weg;
van overal brult het vieze water,
stil wordt het 's middags al donker.

De vensters doven; spookachtig
gaapt de nacht. Het is of op deze tijd
de noodlotskoerier op de drempel staat,
en de muren vol slangen zijn.

In het gedicht ‘Nacht’ (1924) maakt Ducic met een grote beeldscherpte een wereld tastbaar vanuit het perspectief van een uil. Het heelal houdt de adem in en raakt als het ware ondergeschikt aan de uil, als die op een sensueel, dramatisch moment van onweer voor de lezer verschijnt:

Nacht

Reeds straalt de Melkweg...
Een uil, geheel van zijde,
en met de wind in de pupillen
vliegt als een nimf op.

Over de hele horizon
flitste de nacht één ogenblik op,
waardoor zij haar schaduw
kon werpen op aarde...

En langs de weg ziet zij
vanaf een verotte boomstronk:
de hele kosmos verstomt
zodat zij gehoord wordt.

Het landschap van de jeugd

Droogte, ademnood, verstikking, angst, verlatenheid en noodlot zijn thema's waar Ducic aangrijpende gedichten over schreef. Deze thema's waren zeker nieuw in het Servië van zijn dagen, en van een late symbolist groeide Ducic, die na 1918 nog maar weinig gedichten schreef, uit tot een vroege modernist. Zijn internationale gerichtheid blijkt duidelijk uit het werk van zijn rijpe periode, waarin hij ook nooit dichtte over voor de hand liggende onderwerpen uit het leven van alledag, over eigentijdse geschiedenis of over volkscultuur. De cultuur van de Servische Balkan stond in wezen ver van hem af, werd door hem wel eens veracht en zelfs sprak de diplomaat van een gebied ‘zonder eigen beschaving, zonder moraal, zonder eigen natuur’, ‘een regelrecht Turkse woestenij.’[7] In de context van de Servische literatuur speelde hij met zijn hooggestemde, anti-democratische dichtersidealen een rol die doet denken aan die van Stefan George in Duitsland.

Ducic stierf aan de vooravond van een tijd waarin voor hem geen plaats meer was. In Tito's communistisch Joegoslavië gold hij aanvankelijk als een aanhanger van de Servische monarchisten én als een uitgesproken onsympathieke figuur. Een criticus drukte het zo uit: ‘Onsympathiek als mens, zelfzuchtig, ambitieus, karakterloos, onintelligent, een parvenu en een snob.’[8] In een literatuurgeschiedenis lezen we iets over een pamflet uit 1942 dat ook geen genade vond: ‘Zijn *Federalizam ili Centralizam* (Chicago, 1942) en enkele andere pamfletten met extreem Pan-Servisme tonen heel goed aan waarom Joegoslavië [in de Tweede Wereldoorlog] uit elkaar viel: Ducic, de vroegere Joegoslavische ambassadeur, sprak met woede en haat over Kroatische moslims en katholieken.’[9] Of dit waar is, of dat Ducic's woede wellicht tegen met de Duitse bezetter samenwerkende groeperingen gericht was, valt niet te zeggen, want ik heb dit nooit herdrukte pamflet niet kunnen raadplegen. De gedichten van Ducic hebben met allerlei politieke en nationalistische sentimenten weinig te maken. Zijn grootste kracht ligt in zijn landschapspoëzie die trouwens eerder mediterrane en Dalmatische dan Servische trekken heeft. Hoe veel hij ook binnen

en buiten het Zuidslavische gebied reisde, uiteindelijk blijkt toch het landschap van zijn jeugd, de stad Trebinje met haar platanen en weelderige flora, dichtbij Duborvnik en de zee, voor de dichter Ducic de meest blijvende betekenis te hebben gehad.

Een van Ducic's bekendste gedichten is ‘Middag’ (1902). In dit gedicht schildert hij een droge, Dalmatisch aandoende wereld, zoals men die in West-Europa het liefst zou zien: een plaatje voor een vakantie, met een moment van pantheïstische zelfvergetenheid waarop men gelooft dat het mooie en goede toch altijd zal blijven bestaan. Het is karakteristiek voor Ducic dat zijn eigen ‘ik’, waarover hij tot aan de juiste datum van zijn geboorte toe zo weinig mogelijk los liet en waarover we zo weinig weten, in zijn beste gedichten ontbreekt of slechts op de achtergrond een rol speelt. Het lijkt dat in versluiering in zijn werk en in bewuste mythologisering van zijn leven, zo typerend voor de tijd van het symbolisme, uiteindelijk veel van zijn kracht ligt.

Middag

Boven een eiland vol cypressen en pijnbomen
brandt de jonge sterke zon vol vlammen
en boven het bos en de kusten trilt
de zoute en blauwe reuk van een zee in de lente.

violette granieten bergen, tot aan de hemel,
spiegelen in de bodem, vredig en zonder schuim;
het watervlak klatert en kust de rotswand;
een hete hemel boven het water, glazig verlicht.

Zonnig stof trilt boven het omspoelde zand
en soms is een zilvermeeuw te zien,
glinsterend boven het water. En klippen ruiken
naar vis en blauwe heide.

Zo stil is alles. En in mijn ziel
zie ik deze kalme zee voortbestaan:
ruisende oleanderbosjes, violette bergen,
een bleke horizon die zich dampend uitstrekt.

Zwijgend staan zij op hun zilveren vaderlandse
kusten en tuinen; de jonge sterke zon
schijnt en brandt; geen golven die klateren -
alleen een meeuw glinstert. Vrede. Overal is het middag.

Door problemen met de computer zijn de diacritische tekens in de Servische namen weggevallen; waarvoor onze excuses (red.).

Eindnoten:

1. Predag Palavestra, *Istorija moderne srpske knjizevnosti. Zlatno doba 1892-1918.* Beograd, 1986, p. 253.
2. E.D. Goy, ‘The poetry of Jovan Ducic’. In: R. Auty e.a. (eds.) *Gorski vijenac. A Garland of Essays Offered to Professor Elizabeth Mary Hill.* Cambridge, 1970, p. 165-178.
3. De ruimste keuze van Ducic's gedichten in Engelse vertaling biedt Mihailo Dordevic in zijn *Anthology of Serbian Poetry. The Golden Age.* New York, 1984, p. 66-103. In separate vorm verschenen bij mijn weten geen vertalingen van Ducic's gedichten. Wel bestaan die van zijn collectie prozagedichten *Plave legende* (Blauwe legenden): *Die blauen Legenden.* Wenen, 1948 en *The blue legends.* Columbus, Ohio, 1983.
4. Werk van Ducic is, tenzij anders aangegeven, geciteerd naar zijn *Sabrana djela* (Verzameld werk. Sarajevo, 1969, 6 dln.).
5. Slobodan Vitanovic, *Jovan Ducic u znaku Erosa.* Beograd, 1990, p. 244.
6. Vladeta P. Kosutic, *Parnasovci i simbolisti u srba.* Beograd, 1967, p. 54.
7. Geciteerd in Zoran Gavrilovic, ‘Jovan Ducic’. In: *Poezija od Vojislava do Bojica.* Beograd, 1966, p. 178-179
8. Ante Kadic, *Cotemporary Serbian Literature.* The Hague, 1964, p. 23.
9. Ibid.

Ron Elshout
Groeten uit Babylon
In het doolhof van het symbolisme

> *De tocht van de dichter is een expeditie vol ontberingen, hij is over het scherp van de snede op weg naar het geheim, dat, hoe dicht men het ook nadert, meedogenloos ontoegankelijk blijft.*
> Wiel Kusters, *Pooltochten*

Het doolhof in

Door het etiketteren van een bepaalde periode, stijl of poëtica met één of ander '-isme', wordt snel de suggestie gewekt dat zoiets, zoals in het onderhavige geval het symbolisme, een keurig geordende Franse of misschien zelfs wel Engelse tuin betreft. Hier een perkje, daar een goed begaanbaar paadje, aan de overzijde een kort geschoren gazon en in de verte, geheel volgens plan, een kruidentuin. Grenzen in dit domein worden nauwkeurig aangegeven door lage heggen, zodat men over het geheel het overzicht niet verliest. Maar, wie er zich, voorzichtig, voetje voor voetje, in begeeft, mag wel lieslaarzen aantrekken, want de bodem is uiterst drassig. Ook is het aanbevelenswaardig een rugzak vol documentatie alsmede een goede zaklantaarn te hanteren, omdat de weg voornamelijk voert over 'slinkse paden' en door duistere gebieden. Met die zaklamp dient men overigens voorzichtig om te springen; spiegels zorgen dat men zichzelf regelmatig in de ogen schijnt, zodat enige tijd niets anders waar te nemen is dan al dan niet symbolische spectaculaire sterren, flitsen en vurige ballen. De etikettering kortom suggereert een duidelijke ordening die er in werkelijkheid niet is.

Toen in 1975 een tentoonstelling rond *het symbolisme in Europa* werd georganiseerd, vatte men dat symbolisme in een breed gebaar samen. Zo kom je in de gelijknamige catalogus onder andere (!) de volgende namen tegen: Aubrey Vincent Beardsley, Arnold Böcklin, Edward Burne-Jones, Giorgio de Chirico, James Ensor, Henri Fantin-Latour, Paul Gauguin, Fernand Khnopff, Gustav Klimt, Max Klinger, Gustave Moreau, Edvard Munch, Odilon Redon, Dante Gabriel Rossetti, Jan Toorop. Het is een gezelschap even duizelingwekkend als stilistisch verscheiden; het valt immers niet moeilijk een behoorlijk aantal van de genoemde schilders een ander etiket op te plakken (magisch realist, Preraphaëliet, expressionist).

Natuurlijk zijn er, los van de verschillen, overeenkomsten te vinden die het mogelijk maken deze uiteenlopende schilders onder de noemer van het symbolisme te vangen.

Arnold Böcklin formuleerde enkele regels waaraan een schilderij moest voldoen: het moest iets vertellen, de beschouwer aan het denken zetten en een indruk maken als een muziekstuk. De algemene geldigheid van deze 'eisen' maakt meteen duidelijk waardoor er in het spiegelpaleis van het symbolisme zoveel verscheidens gevonden kan worden. 'Een schilderij moet iets vertellen.' Tsja, doet niet ieder schilderij dat? Figuratieve in ieder geval wèl, welk verhaal het dan ook moge zijn. Böcklins tweede eis, dat de beschouwer aan het denken gezet moet worden, wordt in de catalogus toegelicht door er op te wijzen dat het er niet om zou gaan een anekdote weer te geven, maar dat de voorstelling tot nadenken moet stemmen, de mens tot

gedachtengangen moet brengen ‘die verder reiken dan de inhoud van het schilderij.’ Allemaal hooggeschroefd taalgebruik dat enerzijds vertrekt vanuit vooronderstellingen met betrekking tot wat symbolisme zou moeten zijn en anderzijds zo vaag, zo algemeen is dat het op bijna iedere vorm van kunstbeschouwing kan slaan.

Dat geldt ook voor de muzikale indruk die een schilderij zou moeten maken. Het combineren van verschillende zintuiglijke sensaties (in de literatuur *synesthesie* genoemd) was een kunstgreep die door symbolisten gaarne werd toegepast. Baudelaire deed het in ‘Parfum exotique’ (hier in de vertaling van Peter Verstegen):

Exotisch parfum

Als ik, een warme herfstnacht, met mijn ogen dicht
Het zwoel aroma van je borsten in wil drinken,
Ontrolt er zich een strand dat lieflijk ligt te blinken
Onder een hete zon met altijd eender licht;

't Is een loom eiland waar de vreemdste bomen staan
Wier takken met de smakelijkste vruchten prijken,
De mannen zijn er slank en sterk, de vrouwen kijken
Je steeds verrassend frank en openhartig aan.

Door jouw geur meegevoerd naar dat geliefd klimaat,
Zie ik een ree met zeelui die hun zeilen reven
Waarop het zilte woeden nog te lezen staat,

Terwijl het zoet parfum van groene tamarinden,
Dat mij het neusgat spert wanneer het aan komt zweven,
Zich in mijn ziel met hun gezang lijkt te verbinden.

Arnold Böcklin, *Het dodeneiland* (1880)

Deze synesthesieën waren waarschijnlijk onder meer populair omwille van de irrationele suggestie die er van uitgaat, maar met enige kwade wil is wel zichtbaar te maken hoe de vergelijking van Böcklin mank gaat: zelden is er zoveel stilte en stilstand te zien als juist in een schilderij. Dit lijkt misschien een flauw woordspelletje, want het kost nauwelijks moeite om je bij Böcklins *Het dodeneiland* (1880) een doodse, dreigende stilte, of bij het zien van de lucht erboven juist een Wagneriaanse ouverture voor te stellen. Ook bij zijn, op Dürers houtsneden geïnspireerde, *De oorlog* (1896) kan men desgewenst wel apocalyptische trompetten ‘horen’ schetteren. Wat ik echter wil duidelijk maken is het tamelijk willekeurige van de formulering, tenzij weer uitgegaan wordt van een opvatting die bij voorbaat inherent is aan het symbolisme. Met andere woorden: de opvatting spruit niet voort uit het zien van symbolistische schilderijen, maar bestond al en wordt achteraf nog eens als ‘kenmerkend’ voor symbolistische schilderkunst geformuleerd. Gezien deze vaagheid is het niet zo heel vreemd dat Jean Moréas, auteur van ‘het manifest van het symbolisme’ (1886) zich in 1891 al weer van deze stroming distantieerde.

In het doolhof.

Een ander probleem waar een schilderende symbolist mee geconfronteerd wordt, ontstaat wanneer hij er, zoals het een symbolist betaamt, naar streeft buiten het gezichtsveld van het stoffelijk-waarneembare te treden, omdat hij wil komen tot het (laten) gewaarworden van het immateriële, het metafysische, het transcendente. Een schilder zal, als hij wil bereiken wat Böcklin formuleerde, toch moeten vertrekken vanuit de reële wereld, de werkelijkheid. De paradox die hierin schuilt, zal later ook in de poëzie een rol blijken te spelen.

Een voorbeeld van deze problematische, paradoxale relatie tussen realiteit, symbool en ‘wat-de-schilder-wil-uitdrukken’ is te vinden in het verhaal rond Redons tekening *Kop van een martelaar* uit 1877. Ongetwijfeld onder invloed van schilderijen, tekeningen en aquarellen uit die tijd (men denke aan de *Salomés* van Moreau, Beardsley en anderen!) en de bijbeltekst ‘Geef mij hier in eenen schotel het hoofd van Johannes de Dooper' [...] En zijn hoofd werd gebracht in een schotel’ (Mattheüs 14:8 en 11) bestaat de neiging in het afgehouwen hoofd op de schaal het hoofd van Johannes de Doper te zien. Redon echter geeft het nadrukkelijk niet Johannes' naam als titel, doch, zo vermeldt de catalogus in Redons eigen woorden, geeft de voorkeur aan een titel die ‘vaag (is), onbepaald, en zelfs aanleiding geeft tot een wat verwarrende dubbelzinnigheid’. Welke muziek hierbij ten gehore gebracht zou moeten worden, althans hoorbaar zou moeten zijn, weet ik zo gauw niet, maar Böcklins idee dat het kunstwerk aan het denken moet zetten was in dit geval aan Toorop, die de tekening wilde kopen, niet aan dovemansoren gezegd. Hij zag niet Johannes de Doper, maar ‘de weergave van de martelaar, de idee van het verheven lijden van een nobele ziel in deze wereld’.

Odilon Redon *Kop van een martelaar* (1877)

J.K. Huysmans laat zijn hoofdpersoon uit *A Rebours*, de neurotische Des Esseintes, naar aanleiding van Redons werken opmerken: ‘Deze tekeningen waren niet in een

categorie onder te brengen; de meeste overschreden de grenzen van de schilderkunst en schiepen een nieuw soort fantastische kunst: die van de ziekte en waanzin.' Daarmee wordt in ieder geval iets van een richting zichtbaar, die door Moréas met betrekking tot de dichtkunst onder woorden werd gebracht als een poging om 'de Idee te hullen in een waarneembare vorm, die geen doel op zich is, maar onderworpen blijft aan die Idee en de funktie heeft deze uit te drukken'.

De waarneembare vormen van het schilderij en het gedicht maken gebruik van de dingen om ons heen *als middel* om in wat achter de werkelijkheid ligt, de Idee, het metafysische, het transcedente, het goddelijke (?), het buitenwaarneembare door te dringen. Baudelaire heeft deze opvatting als poëtisch credo geformuleerd in zijn beroemde gedicht 'Correspondances' (hieronder in de vertaling van Peter Verstegen afgedrukt):

Samenhang

Natuur is 't heiligdom waar levende pilaren
Vaag praten in een taal die zich soms raden laat,
En waar de mens door wouden van symbolen gaat
Die, of hij hun vanouds vertrouwd is, naar hem staren.

Als lange echo's die van verre samenkwamen,
Versmolten tot één toon die diep en donker is,
Weids als het stralend licht en als de duisternis,
Zo hangen geuren, kleuren, klanken innig samen.

Wij kennen geuren als een kinderlijf zo fris,
Zo zacht als een hobo, groen als de groenste weide,
- En andere, rijk en dwingend, waar bederf in is,

Die zich, als alles wat geen einde neemt, verspreiden,
Muskus en amber, wierook, benzoë - die zingen
Van geestvervoering en vervoering van de zinnen.

De met zintuigen waarneembare ‘geuren, kleuren en klanken’ vertegenwoordigen ‘iets’ wat ‘daarachter’ ligt, dat ‘iets’ zou gevangen moeten worden in de waarneembare vorm van schilderij of gedicht... en dan? De weg van de particuliere opvatting van een kunstwerk naar een algemene, symbolistische strekking, zoals die hierboven beschreven werd naar aanleiding van de tekening van Odilon Redon, werd door Des Esseintes in 1884 zonder moeite afgelegd. Bij het beschouwen van *Salomé* van Gustave Moreau reageert hij zo:

> In het werk van Gustave Moreau, dat buiten alle gegevens van het Nieuwe Testament geconcipieerd was, zag Des Esseintes eindelijk de verwerkelijking van die bovenmenselijke en geheimzinnige Salomé, van wie hij gedroomd had. Ze was niet langer alleen maar de danseres, die door een wellustige draaiing van haar lendenen aan een oude man een bronstige kreet van begeerte en ontucht ontwringt; die door de golvende bewegingen van haar borsten en haar buik, door het trillen van haar dijen, de kracht van de koning ondermijnt en zijn wil breekt. Zij werd als het ware de symbolische incarnatie van de onverwoestbare Wellust, de godin van de onsterfelijke Hysterie, de vervloekte Schoonheid, verheven boven alle andere schoonheden door de kramp, die haar lichaam stijf en haar spieren hard maakt; het monsterachtige beest, onverschillig, onverantwoordelijk, gevoelloos, dat als Helena uit de Oudheid alles vergiftigt wat haar nadert, wat haar ziet, wat haar aanraakt.

Ook bij het zien van Moreaus aquarel *L'apparition* komt zijn gemoed hevig in beweging:

> Als de oude koning voelde ook Des Esseintes zich als door de bliksem getroffen, overweldigd en bedwelmd, toen hij naar deze danseres keek, die minder majestueus, minder hooghartig, maar verleidelijker en verwarrender was dan de Salomé van het olieverfschilderij.

> In het gevoelloze en onbarmhartige standbeeld, in het onschuldig-gevaarlijke idool waren de zinnelijkheid en de angst van de mens aan de dag gekomen; de grote lotusbloem was verdwenen, de godin ook; een afschuwelijke nachtmerrie hield de danseres in haar wurggreep; de courtisane, eerst in extase door de wervelende beweging van haar dans, dan versteend en gehypnotiseerd door angst en huiver.

Wanneer kunst superieure suggestie moet zijn, moet evoceren in plaats van beschrijven, de ziel moet prikkelen in plaats van gevoelens weer te geven, dan wisten Des Esseintes en zijn schepper, eind negentiende eeuw, precies hoe daar mee om te gaan. Dankzij Jacques Derrida staat de relatie tussen taal en werkelijkheid ter discussie; Jacques Lacan ondermijnde de relatie tussen woord en psyche. Het is dus zeer de vraag of iemand die zich er van bewust is dat taal en werkelijkheid van elkaar gescheiden zijn, nog in staat is tot ‘geestvervoering en vervoering van de zinnen’ à la Baudelaire en Des Esseintes. Opvallend hierbij is dat het lijkt of Baudelaire zelf, *avant la lettre*, die opvattingen toegenegen was, althans de spanning voelde. In een van de eerste gedichten uit *Les fleurs du mal*, het tweede gedicht uit de afdeling *Spleen et idéal*, het beroemde ‘L'albatros’, is deze vogel symbool voor (de rol van) de dichter:

De albatros

Vaak vangt het scheepsvolk, om verveling te verdrijven,
De vogel albatros die op zijn wieken wijd,
Als lome reisgenoot, elk schip nabij kan blijven
Dat over 't bitter diep der oceanen glijdt.

Maar amper prest men hem om op het dek te landen,
Of deze vorst van het azuur sleept gelijk twee
Peddels zijn grote, witte vleugels tot zijn schande
Grotesk en zielig aan weerszijden met zich mee.

Gevleugeld reiziger, nu krachteloos, onhandig!
Komiek en lelijk ook, voorheen zo'n lust voor 't oog!
De een brandt met een pijp zijn snavel en de ander
Hinkt honend het onmachtig dier na dat eens vloog!

De Dichter is gelijk die prins der hemelsferen,
Hij die met storm verkeert, lacht boog en schutter uit;
Gebannen aan de grond, waar spotters hem kleineren,
Wordt hij door reuzenwieken in zijn gang gestuit.

De dichter is met zijn ‘gevleugelde’ woorden de vriend der hemelsferen, van wat zich aan gene zijde van het waarneembare bevindt. Maar (hoewel het gedicht dit causale verband niet expliciet legt) juist *daardoor* krijgt hij het moeilijk zodra hij de vaste grond van de banale werkelijkheid onder de voeten dreigt te voelen; dan zit hem die taal van het hogere danig in de weg. De kracht van de evocatie maakt dat de reële werkelijkheid voor de duur van de verbeelding uit zicht kan verdwijnen, maar de terugkeer tot het alledaagse is onvermijdelijk. In die zin staan symbolisten met hun rug naar de werkelijkheid die ze niet willen of kunnen verdragen en hun kunst is een vlucht daaruit.

Deze tweespalt uit zich ook in *A Rebours*. Des Esseintes sluit zich af en op, ruilt dag en nacht en houdt zich vooral bezig met kunst, ‘mijmering en contemplatie’. Zijn gedrag leidt hem ver van het gehate hier en nu, in een zo niet neurotische, dan toch hysterische, verheviging van zijn zintuiglijke leven:

> Op die dag nam Des Esseintes dit weergaloze boek van zijn boekenplank, bevoelde het eerbiedig, herlas bepaalde gedichten, die in deze eenvoudige, maar onschatbare omlijsting hem indringender dan ooit voorkwamen. Zijn bewondering voor deze schrijver kende geen grenzen. Tot op dit moment had literatuur volgens hem de mens slechts oppervlakkig ontleed; als ze al dieper ging, kwam ze toch niet verder dan de verlichte en gemakkelijk toegankelijke, onderaardse gangen; van tijd tot tijd stuitte ze op onaangeboorde lagen van de hoofdzonden, bestudeerde hun vertakkingen en hun groei, zoals Balzac de innerlijke gelaagdheid onthulde van iemand die bezeten is door een monomane hartstocht, door ambitie, vrekkigheid, vaderlijke dwaasheid of seniele liefde.
> [...]
> Baudelaire was verder gegaan; hij was tot op de bodem van de onuitputtelijke mijn afgedaald, had zich in verlaten en onbekende gangen

gewaagd en was tenslotte uitgekomen in die gebieden van de ziel, waar de menselijke geest, als een monsterlijke plant, welig tiert.
[...]
Baudelaire had de morbide psychologie onthuld van de geest, die aan het aftakelen is en geen nieuwe indrukken meer kan opnemen, en de symptomen genoteerd van mensen, bezocht door smart en beheerst door spleen; hij had laten zien, hoe een steeds verder vretend verderf de indrukken aantast, op een moment dat het enthousiasme en het geloof uit de jeugd zijn opgedroogd en er alleen nog maar de dorre herinnering aan ellende, onverdraagzaamheid en kleinering overblijft, die een mens, teneergedrukt door een absurd lot, moet lijden en doorstaan.
[...]
En hoe meer Des Esseintes Baudelaire las, des te meer kreeg hij waardering voor de onbeschrijflijke betovering die er van deze schrijver uitging; in een tijd waarin de poëzie slechts diende om het uiter-

> lijk van mensen en dingen te beschrijven, was het hem gelukt het onzegbare uit te drukken, dank zij een krachtige, gespierde taal, die meer dan elke andere die opmerkelijke eigenschap bezat met wonderlijk gezonde uitdrukkingen vorm te geven aan de meest ongrijpbare en onbestemde ziektetoestanden van uitgeputte geesten en bedroefde mensen.

Uiteindelijk moet Des Esseintes door zijn geneesheer gedwongen worden weer te gaan deel nemen aan het dagelijkse verkeer (in Parijs). Hij verafschuwt de menselijke middelmatigheid daarvan inmiddels zó dat hij daartoe nauwelijks nog in staat geacht moet worden.

Gerrit Komrij schrijft in *Over de noodzaak van tuinieren*:

> Het probleem tekent zich bij de moderne dichter of schrijver anders af dan bij de modale 'moderne mens' die verzuchtingen slaakt over het gemis van een sluitend wereldbeeld dat troost en overzichtelijkheid biedt en die verlangt naar een nieuwe hiërarchie, een nieuwe ordening en nieuwe symbolen. De modale 'moderne mens' die deze aanvechtingen kent, als een onontkoombaar uitvloeisel van de richtingloosheid en betekenisloosheid van de hem omringende maatschappij zal, wijs geworden door de ervaring, behoefte hebben aan een hiërarchie, een ordening en gedeelde symbolen met een menselijk gezicht. Hij heeft een *nette* symboolhonger. Hij zal er genoegen mee nemen dat we God Zelve niet meer uit de afgrond kunnen redden, en het al een lief ding vinden wanneer we althans een deel van de van Hem afgeleide attributen en iets van een vervaagde blauwdruk van Zijn plan in ere zouden weten te herstellen. De kunstenaar kan daar niet tevreden mee zijn. Hij is op het punt van zijn creativiteit een absolutist. Hij wil niet de halve waarheid, hij wil de hele leugen.

Wat Komrij hier schrijft over het gemis van een sluitend wereldbeeld gold ook voor de laat-negentiende eeuwse Des Esseintes. Vooral uit het slothoofdstuk blijkt duidelijk een ondermijnd vertrouwen in kerk en godsdienst, maar iemand als Des Esseintes was nu juist alles behalve een 'modale moderne mens', gruwde daar integendeel van en zocht dus zijn heil in de liturgie van de kunst. Dichters als Baudelaire verstrekten hem die 'hele leugen'. Te vermoeden valt: tegen eigen beter weten in. Wie eenmaal in het azuur gevlogen heeft, moet blijven vliegen en dat houdt niemand vol.

Aangekomen in de paradoxen van het symbolistische doolhof, waar de lachspiegels onze schijngestalten vreemd vervormd terugkaatsen, is het mogelijk raadzaam de rugzak eens te openen en de plattegrond te voorschijn te halen.

Welke plattegrond?

Wie het symbolisme nu theoretisch tracht te overzien, stuit onmiddellijk op een aantal moeilijkheden. Het is immers maar zeer de vraag of het mogelijk is een reeks stilistische of inhoudelijke overeenkomsten tussen bepaalde kunstenaars en

kunstwerken aan een bepaalde tijd te koppelen. Zelfs wanneer we het symbolisme even op zijn smalst beschouwen en de keuze beperken tot de dichters Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud en Valéry dan stuiten we op het probleem dat dichters met (op het eerste gezicht) overeenkomstige opvattingen over poëzie (en kunst in het algemeen) zulk (op het eerste gezicht) totaal uiteenlopend werk produceren, zoals eerder ook bleek in de schilderkunst.

Daarbij wordt dan onrecht gedaan aan de invloed van het symbolisme, die zeker internationaal te noemen is. De aanwezigheid van Maeterlinck en Verhaeren in de Belgische literatuur; van Rilke, George en Hoffmannsthal in de Duitse; van Yeats en Eliot in de Engelse en van Boutens, Leopold, Verwey, Van de Woestijne en Nijhoff in de Nederlandse literatuur alleen al pleit voor een bredere opvatting omtrent symbolisme.

Maar hoe dan die opvatting te formuleren?

H. van den Bergh heeft in een artikel, 'Roland Holst als super-symbolist', geprobeerd het symbolisme 'negatief' te omschrijven. Hij wees daarbij op een gemeenschappelijk anti-materialisme en een afschuw van de hoge vlucht die technologie en natuurweten-

schappen nemen. De symbolisten kenden in tegenstelling tot de positivistische denkrichting van die tijd, die de geesteswetenschappen even exakt en proefondervindelijk wilde benaderen als de materiële wereld van wetten en feiten, aan de kunst, maar vooral aan de poëzie, een eigen unieke funktie toe: het verkennen en beschrijven van de ideële, transcendente wereld achter de onmiddellijk waarneembare verschijnselen.

Aan die ideële, transcendente wereld wordt door de symbolisten zelf gerefereerd met ‘het Absolute, de Idee, het Mysterie, het Schone’ en in het geval van Mallarmé: ‘het Niets’. Vaag genoeg dus. Een formulering als ‘de Idee’ doet je zo verdwalen in de richting van Plato en termen als ‘het Mysterie’ of ‘het Oneindige’ sturen weer in de hoek van het katholicisme, die, zo zagen we bij Huysmans en Komrij, nu juist verlaten was.

Wanneer we terugkeren naar Moréas' formulering uit zijn Manifest, dat het gedicht een waarneembare vorm is die de funktie heeft een (dè?) Idee uit te drukken, valt misschien nog het meest te zeggen voor het gebruik van de term symbolisme in geval van een bepaalde poëzie-opvatting.

Het is de verdienste van Sötemann dat hij in een reeks artikelen de tocht door het doolhof gemaakt heeft en daarbij een landkaart heeft proberen te ontwerpen die hanteerbaar is.

Sötemann en poëtica

Sötemanns beschouwingen over dit onderwerp zijn bijeengebracht in de bundel *Over poëtica en poëzie*; hij maakt duidelijk dat op het eerste gezicht zo verschillende dichters als Nijhoff en Kouwenaar met betrekking tot hun poëzie-opvattingen dichter bij elkaar liggen dan men zo zou zeggen.

Opvallend is dat een dichter als Kouwenaar formuleringen gebruikt die aan het vocabulaire van Baudelaire ontleend lijken. Baudelaire eindigt zijn *Fleur du mal* met deze eis:

> Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, Plonger au fond du gouffre,
> Enfer ou Ciel, qu'importe?
> Au fond de l'Inconnu pour trouver du *Nouveau!*
> (Wij willen, nu dat vuur ons brein nog blijft verslinden,
> De afgrond in, Hemel of Hel, dat deert ons niet,
> Het Onbekende in, om er iets *nieuws* te vinden!)

Ook Kouwenaar heeft aangegeven dat het zoeken van het nieuwe essentieel is, omdat ‘de zin van poëzie gelegen is in de poging 't vlies van 't onmogelijke te verbreken’. Zo goed als de symbolisten tegen beter weten in het onmogelijke trachten te bereiken, zo geldt dat voor moderne dichters blijkbaar ook, want bij beiden speelt de wetenschap dat wat in een gedicht plaatsvindt alleen *in taal* plaatsvindt een grote rol.

Maar laten we, voor we opnieuw door het spiegelpaleis gaan dwalen, eens kijken of Sötemanns opvattingen tot een handzame plattegrond samen te vatten zijn. Uit zijn artikel ‘Twee modernistische tradities in de Europese poëzie’, (te) bescheiden

aangeduid met de toevoeging ‘enige suggesties’, zijn de volgende opmerkingen met betrekking tot de symbolistische poëzie te destilleren, waarbij aangetekend dient te worden dat de bewegwijzering inmiddels al weer gecompliceerd is, doordat deze traditie ook wel aangeduid wordt met de predikaten ‘autonomistisch’, puur' en ‘zuiver’.

1. Er moet iets *nieuws* gemaakt worden.
2. Kunst moet beschouwd worden als (een vorm van) religie. Een gedicht is dan een instrument (‘een middelaar’) ter verkenning van de onbekende essentie van het leven en men mag hopen dat het gedicht uiteindelijk het mysterie zelf zo niet zal belichamen dan toch tot uitdrukking brengen. (Men vergelijke overigens opnieuw de huidige met de 19de eeuwse formuleringen!)
3. Centraal staat het gedicht zelf en niet de persoon van de dichter; het is niet de dichter die iets uitdrukt, maar het gedicht.
4. Een gedicht kan onmogelijk een nabootsing zijn van de werkelijkheid.
5. Een dichter begint geen gedicht, het gedicht begint in de dichter wiens taak het is een medium te zijn dat

het gedicht *maakt.* Een gedicht ontstaat niet, het moet worden gemaakt.
6. Het enige materiaal dat een dichter ter beschikking staat is taal, woorden. En dus geen ideeën of gedachten.
7. Spectaculaire effecten moeten worden afgezworen, eerder bestaat de neiging tot versobering.
8. Het gaat om helderheid, hetgeen iets anders is dan simpelheid.
9. Vaak zal poëzie haar eigen object worden, soms impliciet, soms expliciet.
10. Er is een wezenlijk besef van échec, het einddoel blijft onbereikbaar.

Het mag duidelijk zijn dat Sötemanns opvattingen niet slaan op ‘de Franse literaire stroming uit het decennium na 1885’, die hij elders waarschijnlijk beter typeert met terminologieën in de trant van ‘metafysisch, anti-rationalistisch, individualistisch en suggestief’, maar op ‘een zeer coherent complex van literatuuropvattingen, dat een respectabele ouderdom heeft en dat ook vandaag nog steeds aanhangers vindt.’

Hedendaags symbolisme

Met het prachtige overzicht van Sötemann in de hand lijkt het nu gemakkelijk conclusies te trekken. De kleefkracht van het etiket lijkt beproefd en de term symbolisme voor het cultuurhistorisch fenomeen uit de periode rond 1885 kan als zodanig de prullenmand in, maar die periode is wèl als zodanig de geschiedenis ingegaan en de kleefkracht van dat historische etiket zou wel eens sterker kunnen blijken dan misschien wenselijk is.

Daarnaast is het de vraag of Sötemanns noties scherp genoeg zijn om in de hedendaagse praktijk wat mee te kunnen beginnen; zijn opmerkingen gelden immers veelal poëtica's en met een poëtica zijn we nog niet waar we willen zijn: in de poëzie. Laten we ze maar eens toetsen.

Bij het lezen van de twee bundels van Antoine A.R. de Kom, *Tropen* en *De kilte in Brasilia*, overvielen me zo nu en dan herinneringen aan gedichten van Baudelaire, zoals bijvoorbeeld diens ‘Parfum exotique’. Een belangrijke overeenkomst met gedichten van De Kom bestaat uit de combinatie van het Europese ‘hier’ met het exotische ‘elders’, waar we door Baudelaire via een geur aan herinnerd en naar weggevoerd worden. Waarbij, ten overvloede misschien, opgemerkt kan worden dat herinneringen zich vaak voordoen naar aanleiding van een geur. In het geval van Baudelaires ‘Parfum exotique’ zou de tegenstelling nog verduidelijkt kunnen worden door het ‘hier’ met het lichamelijke, zintuiglijke van het vrouwenlichaam (vermoedelijk in concreto dat van Jeanne Duval) te verbinden en er op te wijzen dat de reis naar het exotische land uitsluitend in de geest plaatsvindt. Dat het verbinden van het Europese met het exotische nog scherper, en schijnbaar zonder directe aanleiding kan, bewijst De Kom:

Sneeuw en zand

I

Zodra het zacht begon te sneeuwen
heb ik mijn winterjas gespreid over het zand.
Op dorre grond tussen amandelboom en flamboyant.
Loom in de schaduw van het lover
hoor ik nu hoe een ara krijst,
terwijl de wind de bladeren doet ruisen:

ik vang de vlokken op met open mond.
De hitte doet mijn leden rillen
en alle bruingevlekte bladeren verstillen.

De papegaai krast als een raaf,
vliegt op, en laat mij achter - bezweet kneed
ik een sneeuwpop uit het wit savannezand.

II

Terwijl ik aanvriezende woorden wasem
is stil de sneeuw gevallen.
Mijn bevroren woorden klinken dof.

Ik ga en druk mijn voetstap af
in witte grond. Dan stuit ik op mijn winterjas
tussen amandelboom en flamboyant: gekras.

Er rest droog zand als ik
mijn jas wegtrek - de dooi valt in.
In zilverkleurig maanlicht glinstert witte plek
na witte plek. Verblindend gapen
witte gaten tussen stug groen gras: een ara ziet
mijn woorden smelten in 't heet savannezand.

Naast de als symbolistisch te herkennen en aan Baudelaire herinnerende motieven en thema's van de ontheemding en de decadente sfeer van verval speelt vooral in de tweede bundel een veranderlijke identiteit die doet denken aan Rimbauds ‘Ik is een ander’. Daarnaast lijkt in een aantal gedichten ook Mallarmé door te schemeren, vooral zijn beroemde, beruchte sonnet ‘Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui’.

In de vertaling van Petrus Hoosemans (zie De Revisor, 1983/4) luidt dit:

Het prachtig, levenskrachtig, maagdelijk vandaag,
zal dat doen scheuren nog met dronken vleugelslagen
dit hard vergeten bergmeer onder rijm gedragen
door heksend gletsjerglas van vluchten ongeslaagd?

Ik ben herinnert zich een zwaan uit vroeger tijd
voortreffelijk maar zonder hoop blijft zich bevrijden
die aan zijn woongebied geen zangen wilde wijden
toen de steriele winter blonk van ledigheid.

Dit witte wee gelegd door de ontkende ruimte
ontschudt de vogel aan zijn hele halsgepluimte
maar niet zijn buikdons aan de gruwel van de vloer.

Schim die uit pure schitter aantoont te bestaan
en die voor kille afkeerdroom niet meer verroert
die in zinloze ban bekleed wordt door de Zwaan.

Over dit gedicht zijn bibliotheken volgeschreven en of het ooit volledig ontsloten zal worden, is de vraag. S. Dresden slaat in zijn studie *Symbolisme* de spijker op de kop wanneer hij droogweg opmerkt: ‘Mallarmé zegt geen ogenblik wat de zwaan *eigenlijk* voorstelt’. Meestentijds beschouwt men de zwaan als een metafoor ‘van de Dichter en nog beter van het Dichterschap dat het Absolute zou moeten uitbeelden maar daartoe niet in staat is en in een soort ballingschap verkeert’. Paul Claes vindt deze zienswijze te beperkt en voorziet het gedicht van dit commentaar:

De in het ijs gevangen zwaan verwacht een verlossing van de nieuwe dageraad, maar geeft 's avonds haar ontvluchtingspogingen op. Het sterrenbeeld de Zwaan (in het mooiste deel van de Melkweg) is getuige van haar doodstrijd.

Gezien de oude symboliek van de dichter als zwaan (Pindarus, Plato, Horatius) en de romantische opvattingen over de onmaatschappelijkheid van de dichter heeft men dit sonnet meestal gelezen als de beschrijving van de in hogere sferen thuishorende dichter en de vijandige banaliteit van het aardse bestaan (vgl. Baudelaires ‘L'albatros’ en ‘Le cygne’). Zo'n lezing is eenzijdig. Centraal staat hier het gevoel van gespletenheid tussen werkelijkheid en verlangen, tussen de tijdelijke en ruimtelijke bepaaldheid van het schepsel en het ideaal dat hij van zichzelf heeft in een mensvijandig heelal.

Wiel Kusters ziet Mallarmés zwaan aldus: ‘Het gedicht is de evocatie van een échec: een in het ijs gevangen zwaan, die in de “steriele winter” verzuimd heeft over het leven te zingen, heeft zijn pogingen om zich te bevrijden opgegeven en is nu, in zijn bevroren staat, veroordeeld tot een eindeloos sterven. Maar het échec is niet beslissend voor de betekenis van zijn situatie: de zwaan is een beeld van pure schittering, de onmacht is op dialectische wijze in een overwinning verkeerd.’

Het bijzondere van Kusters' notitie is dat hij Claes' opmerkingen als het ware in één formulering vat en de cirkelredenering rond trekt. Wie in de zwaan de dichter herkent die zich uit het leven los heeft proberen te zingen (of één die dat te weinig getracht heeft en nu opgegeven heeft), ziet ook de parallel tussen het ijs en de poëzie: wat aan het leven onttrokken wordt, raakt in de poëzie onherroepelijk ‘in bevroren staat’. Dat is het ontoereikende van poëzie, maar het

levert gedichten op die schitteren ‘als een zwaan in het ijs’.

Bij De Kom vindt de zwaan eerst zijn pendant in een witte lotus wiens ‘transparent glacier’ een ijzig blauw zwembad is:

December

December: in de blauwe stenen schemer
van dit winters leegstaand zwembad
beroert de schrale wind verwaaide droge bladeren.

Het ritselt zacht wanneer ik klappertandend
op de duikplank stap - mijn blote voeten vriezen stuk
en asgrauw staar ik naar de grijze lucht.

December: in dit ijzig blauwe zwembad bloeit
de witte lotus op - het water glinstert
in de zon die feller wordt en daar waar bad en

duikplank zijn bedekt met natte bruine bladeren
spring ik ontdooid met vol gewicht en met een boog
raak ik languit de ijsvloer, tussen blad en bloem.

Of het ingrijpen van de schoon(!)springer-dichter een succes zal zijn, blijft, evenals de precieze status van Mallarmés zwaan, in het ongewisse: zowel zijn eventueel te pletter vallen als een mogelijke versplintering van het ijs blijft onvermeld. Op basis echter van andere gedichten valt te vermoeden dat de betekenis van het slot van het gedicht, ‘tussen blad en bloem’, aardig in de buurt komt van ‘tussen wal en schip’, want het vertrouwen in het bereiken van het einddoel via het gedicht is bij De Kom niet groot, getuige het hiernavolgend tweeluik, dat ook allusies op Mallarmé bevat:

Aanzet tot een tropische poëtica

I

De armoe van dit ondermaanse in de felle zon
is leven doods gedacht, als Zuidamerikaans beton
dat smelten zal, vergaan met oerwoud in verval.

Ik denk aan woorden vreemd en toch vertrouwd,
dan weer vervreemd als zwarten zwervend: hun diaspora.

Ik denk: hun nazaat is veranderlijk, toch nooit
meer echt verlost uit slaven-ban; bezet Liberia
kan zelfs verbaal geen toevluchtshaven vormen.

De weelde van dit ondermaanse in de felle zon
is doods, tot leven weer veracht bij wijze van 't woord.

II

De overrijpe ondergang van woord na woord vormt een nieuwe taal.

Door demerararamen zie ik een tapijtslang op het kongogras.
Waar kronkel was blijkt in haar lijf nu plaats voor een powies.

Niets blijft in eigen vorm bestaan, is eigenlijk al voor
zijn bloei vergaan. De klamme klank van het miskend patois

omgeeft ook marmeldoos en kerkpalm evenzeer als de verlepte
Braziliaanse roos, ondanks de aangenaam abstracte wisseling
van dag en nacht. Van zon en maan. Hun nabeeld

weerlicht, kraakt en toont verstijfd de dode kolibrie -
als regen druipt, gedenk ik de mislukking die in poëzie begint.

Niet alleen verkeert de zwaan van Mallarmé hier in een uitheems vogeltje, ook geurt die ‘Braziliaanse roos’ naar een exotische variant van Mallarmés ‘La Rose, c'est l'absence de toute rose’.

Het is waarschijnlijk wel duidelijk dat de poëzie van De Kom qua atmosfeer aansluit bij de symbolisten uit de negentiende eeuw. Regels à la Baudelaire als ‘Sire, mijn lot: dat ik ben, noch denk, leef / Zo leeg als een schedel’, ‘'t leven is een gouache die vervloeit’; een regel als ‘Ik zeg / Niets. Ik kom volmaakt tot niets’ die weer lijkt te alluderen op Mallarmés Idee van het zuivere en absolute Niets, zijn zonder moeite met veel andere voorbeelden te vermeerderen en plaatsen zijn gedichten in de schaduw van zijn grote voorgangers. Maar als Sötemann gelijk heeft en het symbolisme geen periode, maar een poëtica is, dan moeten De Koms praktijk en Sötemanns theorie aan elkaar gewaagd zijn.

Aan de eerste eis, dat er in symbolistische, (autonomistische, pure, zuivere - opvallend hoe de etikettering gebruik maakt van woorden uit het vocabulaire van Mallarmé!) poëzie iets *nieuws* gemaakt moet worden, voldoen De Koms gedichten in ruime mate. Niet alleen zègt hij zelf in zijn gedichten dat te willen: ‘Ik wil iets nieuws’ en: ‘Ik wil een omslagpunt, een wending / Het tropische in poëzie zoek ik, verrukking / Die besloten ligt in een mislukking’; hij probeert wel degelijk, zoals Gerrit Kouwenaar het onder woorden bracht, ‘het vlies van het onmogelijke te verbreken [...] sluiers van het bestaan af te trekken, nieuwe verbanden aan te brengen’, door in zijn gedichten te proberen het ‘exotische, tropische elders’ met het ‘Nederlandse, koude, hier’ te versmelten, of zo men wil: saam te smeden. Men zou dat De Koms Idee kunnen noemen en daarmee raken we meteen aan Sötemanns tweede inzicht: de gedichten van De Kom zijn instrumenten, middelaars, ter verkenning van een onbekende essentie van het leven, in casu: het oxymoron van de twee culturen dat in de poëzie misschien op te heffen is. Het mysterie van de samensmelting van de twee uitersten wordt in de gedichten belichaamd of tot uitdrukking gebracht. Dat is wat de gedichten uitdrukken en dat daarmee het gedicht onmogelijk een nabootsing van de werkelijkheid kan zijn, is evident.

Hoewel er in de poëzie van De Kom wel eens een idee of gedachte staat (zie bijvoorbeeld het zojuist geciteerde ‘Ik wil...’), ligt het accent op de taal, de woorden en ook aan de neiging tot versobering en helderheid voldoet het gros van zijn gedichten.

Het loont de moeite bij Sötemanns laatste twee opmerkingen even apart stil te staan. Zowel de waarneming dat symbolistische poëzie vaak haar eigen object wordt (in het geval van De Kom kan men in allen gemoede stellen dat dit expliciet gebeurt), als het opgemerkte wezenlijke besef van het échec zijn voor de beide bundels van De Kom in ruime mate geldig, vaak gecombineerd. In het geciteerde tweeluik ‘Aanzet tot een tropische poëtica’ spreekt hij over de diaspora van de woorden, vormt Liberia (ondanks de ‘symbolische’ betekenis van de naam) zelfs *verbaal* geen toevluchtshaven, gedenkt hij *de mislukking die in poëzie begint*! Elders in de bundel schrijft hij: ‘Mijn juk bestaat in etterende taal, / ik zwoeg met rotte woorden - tropen in ontbonden staat’, waarbij de lezer zich bewust moet zijn van de extra betekenis van het woord *tropen*; het betekent óók ‘metaforen’.

Er is hier niet eens meer te spreken van fundamentele onzekerheid over het vermogen van de taal. De Kom lijkt eerder te schrijven vanuit een fundamentele zekerheid dat het versmelten of samensmeden in werkelijkheid nooit en in poëzie

zo goed als nooit zal plaats vinden. Ook al lijkt hij in ‘Sneeuw en zand’ een heel eind op weg, sneeuw en zand, papegaai en raaf worden wel in één gedicht gevangen, maar gaan niet in elkaar op. Ook de taal is ontoereikend. Paul Rodenko schreef hierover: Er wordt hier dus aan de poëzie feitelijk een buitenpoëtische eis gesteld [...]: het onmogelijke, het ‘wonder’; het wonder niet bij wijze van spreken, zoals men, bij gebrek aan een betere definitie, wel van het ‘wonder der poëzie’ gewaagt, maar het wonder als werkelijkheid, als daad: de doden tot leven brengen, het water van de zee naar de bergen doen stromen (zoals Remco Campert het in zijn gedicht ‘Credo’ uitdrukt).

Tegenover zulk een eis moet ieder gedicht natuurlijk tekort schieten; vandaar dat deze poëzie wezenlijk een *poëzie van het échec* is. Maar een poëzie van het échec in deze zin is iets wezenlijk anders dan een poëzie van de mislukking, de gemiste kansen, de berusting in het onvolmaakte. [...] De poëzie van het échec blijft een poëzie van kracht en gespannenheid;

het échec kan met allerlei nuances van gevoelens en gestemdheden samengaan, maar paradoxalerwijze liggen deze nuances doorgaans aanmerkelijk dichter bij de pool van de triomf dan bij die van de nederlaag. Dat verklaart het elan van de symbolisten, dat verklaart het elan van Antoine de Kom. In het centrum van het doolhof zijn ook zeer levende dichters te ontmoeten, op zoek naar een zwaan uit vroeger tijd in het huidige ijs. Op zoek naar de triomf van de ingevroren zwaan, de verstijfde dode kolibrie.

Literatuur

Charles Baudelaire, *De bloemen van het kwaad.* Vertaald en van commentaar voorzien door Peter Verstegen, Amsterdam, 1995.
Charles Baudelaire, *De bloemen van het kwaad.* Petrus Hoosemans, Groningen, 1995.
Maarten van Buuren (red.), *Jullie gaven mij modder, ik heb er goud van gemaakt.* Over Charles Baudelaire. Groningen, 1995.
Claude Pichois & Jean Ziegler, *Baudelaire, een biografie.* Vertaald door Truus Boot en Nelleke van Maaren, Baarn, 1992.
Stéphane Mallarmé, *De middag van een Faun en andere gedichten.* Vertaald en toegelicht door Paul Claes, Amsterdam, 1992.
Arthur Rimbaud, *Gedichten.* Keuze uit zijn poëzie, met commentaren samengesteld door Paul Claes. Baarn, 1987.
J.K. Huysmans, *Tegen de keer.* Vertaald en van een nawoord voorzien door Jan Siebelink. Amsterdam, 1987[3].
Gerrit Komrij, *Over de noodzaak van tuinieren.* Huizinga-lezing 1990, Amsterdam, 1991.
S. Dresden, *Symbolisme.* Amsterdam, 1980.
A.L. Sötemann, *Over poëtica en poëzie.* Groningen, 1985.
Antoine A.R. de Kom, *Tropen*, gedichten, Amsterdam, 1991.
Antoine A.R. de Kom, *De kilte in Brasilia.* Amsterdam, 1995.
Wiel Kusters, *Pooltochten*, Amsterdam, 1989.
Het symbolisme in Europa. Rotterdam 1975.
H. v.d. Bergh, 'Roland Holst als super-symbolist.' In: *Maatstaf*, 21 (1973), p. 816 e.v.
Paul Rodenko, *Met twee maten*, de kern van vijftig jaar poëzie, geïsoleerd en experimenteel gesplitst door Paul Rodenko. 1969[2]

J.M. Eça de Queiroz
Een lyrisch dichter

Eça de Queirós (1845-1900) begon zijn carrière als romanschrijver onder invloed het realisme, een kunststroming die zich sterk afzette tegen de ‘inhoudsloze mooischrijverij’ van de Romantiek. Hijzelf had zich in een manifest uitgesproken voor het realisme. De meester van de realistische kunst èn zijn grote voorbeeld was voor hem de Franse realistische schrijver Flaubert.

De realistische schrijvers achtten het hun taak om de eigentijdse, alledaagse werkelijkheid objectief en nauwkeurig weer te geven, dat wil zeggen zonder subjectivering en zonder idealisme. De realistische roman plaatst de mens in zijn context (politiek, economisch, sociaal) en verklaart ook het menselijk handelen vanuit die omgeving. De schrijvers zagen het als hun taak de zieke plekken in de maatschappij bloot te leggen. Proudhon heeft bijgedragen aan Eça's kritiek op het sociale leven.

Een theorie van het naturalisme lijkt bij Eça te hebben postgevat als hij beweert: ‘De mens is een resultaat, een conclusie en een produkt van de omstandigheden die hem omgeven - omstandigheden bepaald door het klimaat, kunst en cultuur. Emile Zola is dan ook zijn tweede grote idool, naast Flaubert.

Om als gevolg van de realistische theorieën niet tot een saaie, fotografische weergave te vervallen, koos Eça de Queirós in zijn verhalen voor de elementen fantasie en ironie.

Invloeden van het symbolisme zijn aanwezig, als men de rol van de personages onderzoekt. Zij lijken de typische eigenschappen van Het Volk uit te beelden of die van De Gegoede Burgerij. Zij worden als een overdreven karikatuur beschreven en vormen de addertjes onder het gras die de Portugese maatschappij op satirische wijze een spiegel voorhouden. Bracolletti en Korriscosso uit ‘Een lyrisch dichter’ zijn zulke symbolen.

Zijn venijn is Eça de Queirós bepaald niet opgebroken.

In Portugal wordt hij tot de grootste schrijvers gerekend.

[Marga Schouten]

Een lyrisch dichter

Hier is onverbloemd, zonder franjes en versieringen, het trieste verhaal van de dichter Koriscosso. Van alle lyrische dichters die ik heb ontmoet, is deze beslist de meest ongelukkige. Ik leerde hem kennen in Londen, in Hotel Charing Cross, tijdens een bevroren dageraad in december. Ik was aangekomen van het continent, uitgeput door twee uur het Kanaal... Ah! Wat een zee! En er stond alleen maar een frisse noordwester bries: maar daar, op het achterdek, onder een cape van zeildoek, waarmee een matroos me had bedekt zoals men een dood lichaam bedekt, gegeseld door de sneeuw en de mist, bedrukt door de luidruchtige duisternis, die de boot met geronk en gestoot doorkliefde, leek het me een tyfoon van de Chinese zeeën...

Nauwelijks was ik het hotel binnengegaan, ijskoud en slaperig, of ik liep naar de grote kachel van de zuilengang, en daar bleef ik, me verzadigend aan de warme rust

waarin de kamer lag ondergedompeld, met mijn ogen gelukzalig gevestigd op de roodgloeiende kolen... En het was toen dat ik die dunne, lange gestalte zag, reeds in rok en met een witte das, die met een servet op de arm aan de andere kant van de schoorsteen stond en met de stille droefheid van een peinzende ooievaar ook de brandende steenkool bekeek. Maar de portier had mijn bagage gehaald, en ik ging me bij het *bureau* inschrijven. De stijve, blonde receptionist, met het ouderwetse profiel van een versleten medaille, legde zijn *crochet* naast zijn kopje thee, streek met een zacht gebaar over zijn blonde

haarlokken, schreef mijn naam correct op, met zijn pink in de lucht, terwijl hij een diamant liet schitteren, en ik wilde de enorme trap bestijgen - toen de dunne, noodlottige gestalte zich in een scherpe hoek boog en me in gebroken Engels toefluisterde:

- De maaltijd van zeven uur wordt al geserveerd... Maar ik wilde de maaltijd van zeven uur niet. Ik ging slapen.

Toen ik later, uitgerust en opgefrist door een bad, voor de *lunch* naar het restaurant beneden ging, merkte ik meteen het magere en trieste individu op, dat mistroostig bij het grote venster zat. De eetzaal was verlaten in een grijs licht; de kachels brandden; en buiten, in de stilte van zondag, in de verstomde straten, viel sneeuw uit een gelige, vale hemel. Ik zag slechts de rug van de man; maar er was in zijn smalle en enigszins gebogen postuur zo'n evidente uitdrukking van moedeloosheid, dat ik me voor die figuur ging interesseren. Zijn lange haar viel op de kraag van zijn rok, hij was duidelijk een zuiderling; en naast al die kouwelijke magerheid viel de aanblik van de wit besneeuw de daken in het niets bij de gewaarwording van die wasbleke stilte... Ik riep hem. Toen hij zich omdraaide, maakte zijn fysionomie, die ik die ochtend slechts vluchtig had gezien, indruk op me; hij had een droevig, lang en groot gezicht, erg donker, een joodse neus en een korte, krullende baard, zo'n baard van Christus op romantische afbeeldingen; het voorhoofd was er zo een dat men in de goede literatuur, geloof ik, *fronte* noemt; het was hoog en het was glanzend. Hij had een diepliggende en duistere blik, met de onzekerheid van een droom die in een zachte vloeistof zwemt... En wat een magerheid! Wanneer hij liep, kronkelde de te korte broek zich rond zijn scheenbeen als een vlag rond een vlaggenmast; de rok had plooien als van een wijde tuniek; de twee lange, puntige panden waren grotesk. Hij nam de bestelling van mijn maaltijd aan zonder me aan te kijken, in gelaten verveling: hij slofte naar de *comptoir*, waar de *maître d'hôtel* de bijbel zat te lezen, streek met een onbestemd en klagelijk gebaar met zijn hand over zijn voorhoofd en zei hem met matte stem:

- Nummer 307. Twee karbonades. Thee...

De *maître d'hôtel* legde de bijbel weg, schreef het *menu* in - en ik nam plaats aan de tafel, en opende het deel van Tennyson dat ik had meegenomen voor bij de lunch - omdat, ik geloof dat ik het al gezegd heb, het zondag was, een dag zonder kranten en zonder vers brood. Buiten bleef het boven de stille stad sneeuwen. Aan een afgelegen tafel dutte een oude man met de kleur van baksteen en met geheel witte haren en bakkebaarden die zijn lunch had beëindigd, met zijn handen op zijn buik, zijn mond open en zijn bril op het puntje van zijn neus. En het enige geluid dat van de straat kwam, een jammerstem die de sneeuw nog meer dempte, een smeekstem die op de straathoek ertegenover trillend een psalm zong... Een zondag in Londen.

Het was de magere man die me de lunch bracht - en zodra hij naderde, met het theeservies, merkte ik aanstonds dat dat boek van Tennyson in mijn handen hem interesseerde en indruk op hem maakte; het was een snelle blik, gretig gericht op de open bladzijde, een bijna onmerkbare siddering - een vluchtige emotie, zeker, want na het servies te hebben neergezet, draaide hij zich op zijn hielen om en stelde zich droefgeestig op bij het raam, met een trieste blik gericht op de sneeuw. Ik schreef die curieuze reactie toe aan de schoonheid van de boekband van 'De idylles van de koning'[1], in zwart marokijn, met het wapenschild van Lancelot du Lac - een gouden pelikaan op een zee van sinopel.

Die nacht vertrok ik per expres-trein naar Schotland, en ik had nog niet York gepasseerd, dat in zijn bisschoppelijke ernst ingeslapen lag, of ik was de romaneske persoon uit het restaurant van het Charing Cross al vergeten. Het was pas een maand later, bij terugkeer in Londen, dat ik bij binnenkomst in het restaurant die trage en fatale bediende weer zag, terwijl hij met een schotel biefstuk in één van zijn handen en in de andere aardappelpuree, het restaurant doorkruiste, en ik voelde mijn oude belangstelling opleven. En die avond had ik zelfs het vreemde genoegen zijn naam te weten te komen en een fragment van zijn verleden te vernemen. Het was al laat en ik keerde terug van Covent Garden, toen ik in de zuilengang van het hotel mijn vriend Bracolletti, majestueus en welvarend, ontmoette.

Kent U Bracolletti niet? Zijn verschijning is indrukwekkend; hij heeft de dikbuikige omvang, het dichte zwart van de baard, de traagheid, de plechtstatigheid van een dikke pasja; maar deze gewichtige Turkse

ernst wordt bij Bracolletti getemperd door zijn glimlach en zijn oogopslag. Wat een oogopslag! Een zachte blik die me aan Syrische dieren herinnert; met dezelfde vertedering. In zijn zachtaardige vloeistof lijkt vol overgave de godsvrucht rond te dwalen van de rassen die deze aan de Messias schenken... Maar de glimlach! De glimlach van Bracolletti is de meest complexe, de meest perfecte, de rijkste van zijn menselijke uitdrukkingen; er is fijnzinnigheid, onschuld, goedigheid, verlatenheid, milde ironie, overreding, waar twee lippen aan toegeven en die het glazuur van maagdelijke tanden laten glanzen! ... Ah! Maar ook die glimlach is het geluk van Bracolletti.

In ethisch opzicht is Bracolletti behendig. Hij werd geboren is Smyrna en had Griekse ouders; dat is alles wat hij onthult: als men verder iets over zijn verleden vraagt, rolt de goede Griek een moment zijn hoofd van schouder naar schouder, verbergt onder zijn zware wenkbrauwen goedaardig zijn mohammedaanse blik, opent de glimlach met de zachtheid die bijen verleidt, en mompelt, als verzonken in goedheid en vermurwing:

- Oh! Mijn God! Oh! Mijn God! ...

Niets meer. Het lijkt er toch op dat hij heeft gereisd - want hij kent Peru, De Krim, Kaap de Goede Hoop, exotische landen, net zo goed als Regent Street: maar het is duidelijk voor allen dat zijn bestaan niet beraamd was, zoals bij de volkse, Levantijnse gelukszoekers van goud en poetskatoen, van schitteringen en armoede: hij is een dikzak en - dus - voorzichtig: zijn solitaire pracht heeft nooit afgelaten hem haar glans te verlenen: geen enkele kou verraste hem ooit zonder een bontmantel van tweeduizend frank: en nooit liet hij het na, iedere week, bij de *whist* tien pond te winnen op de Fraternal Club, waarvan hij een geliefd lid is. Hij is sterk.

Maar hij heeft een zwakte. Hij is alleen verzot op meisjes van twaalf tot veertien jaar: hij heeft ze graag magertjes, erg blond en met de gewoonte om te vloeken. Hij verzamelt ze methodisch in de arme wijken van Londen. Hij installeert ze in huis, en daar heeft hij ze, als vogeltjes in een kooi, waar hij ze pap naar de mond brengt, smachtend naar hun gesnater luistert, hen aanspoort zijn shillings uit zijn zak te stelen, geniet van de uitwas van de ondeugden bij die bloemen van de Londense modder, binnen handbereik flessen *gin* plaatst opdat de engeltjes zich bedrinken - en wanneer er eentje, opgehitst door de alcohol, met verwaaide haren en een verhit gezicht, hem beledigt, zijn haar in de war brengt, obsceniteiten lalt, dan mompelt die goede Bracolletti met zijn handen gelukzalig gekruist op zijn dikke buik, zijn blik verzonken in extase, in zijn Italiaans van de Syrische kust:

- *Piccolina! Gentilleta!*

Die beste Bracolletti! Het was werkelijk met vreugde dat ik hem die avond in het Charing Cross omhelsde: en omdat we elkaar lange tijd niet gezien hadden, gingen we samen in het restaurant souperen. De trieste bediende was daar in zijn *comptoir*, gebogen over de *'Journal des Débats'*. En nauwelijks verscheen Bracolletti in zijn zwaarlijvige waardigheid, of de man stak hem stil zijn hand toe; het was een plechtig *shake-hands*, ontroerd en oprecht.

Goede God, zij waren vrienden! Ik sleepte Bracolletti mee naar de achterkant van de zaal en bevend van nieuwsgierigheid hoorde ik hem gretig uit. Ik wilde eerst de naam van de man.

- Hij heet Korriscosso - zei Bracolletti me ernstig.

Daarna wilde ik zijn geschiedenis. Maar Bracolletti weigerde met zijn nevelige terughoudendheid, zoals de goden van Attica zich in hun wereldse boten hulden in hun wolk:

- Oh! mijn God! ... Oh! mijn God! ...

- Nee, nee. Bracolletti. Laten we zien. Ik wil van jou de geschiedenis... Dat fatale en Byroniaanse gezicht moet een geschiedenis hebben...

Bracolletti nam toen de meest rechtschapen houding aan die zijn dikke buik en zijn baard hem toestonden - en biechtte me op, terwijl de zinnen hem als druppels ontvielen, dat ze samen naar Bulgarije en Montenegro waren gereisd... Korriscosso was zijn secretaris geweest... Goede kenner van de letteren... Moeilijke tijden... *Oh! mon Dieu!*

- Waar komt hij vandaan?

Bracolletti antwoordde zonder te aarzelen, verlaagde zijn stem met een gebaar dat droop van minachting:

- Hij is een Atheense Griek.

Mijn belangstelling verdween als water dat door zand wordt geabsorbeerd. Wanneer men in de Oriënt had gereisd, of in het Levantijns Bekken, kreeg men licht de gewoonte, misschien onredelijk, de Griek te verdenken: bij de eersten die men ziet, vooral als men

een universitaire en klassieke opleiding heeft, steekt het enthousiasme een beetje op, men denkt aan Alkibiades en aan Plato, aan de roem van een esthetisch en vrij ras, en in de verbeelding profileren zich de verheven lijnen van het Parthenon. Maar na regelmatig met hen te zijn omgegaan, aan ronde tafels op de achterdekken van de Messageries, en vooral na te hebben geluisterd naar de legende van een schurkenstreek, die zij rondstrooien van Smyrna tot Tunis, roepen de anderen die men ontmoet slechts deze reacties op: snel de jas dichtknopen, ferm de armen over de horlogeketting kruisen, en het intellect scherpen om de *escroquerie* af te stoten. De oorzaak van deze noodlottige reputatie is dat de Grieken die naar het Levantijns Bekken emigreren, oneerlijke plebs zijn, deels oplichters en deels lakeien, een bende van arglistige en verdorven booswichten. Feit is dat ik nog maar nauwelijks wist dat Korriscosso een Griek was, of ik herinnerde me meteen mijn mooie boek van Tennyson dat bij mijn laatste verblijf in het Charing Cross uit mijn kamer was verdwenen en ik herinnerde mij de inhalige, snelle blik die Korriscosso erop gericht had... Hij was een smiecht...

En tijdens het souper spraken we niet meer over Korriscosso. Een andere kelner, vuurrood, eerlijk en gezond, serveerde ons. De sinistere Korriscosso week niet van de *comptoir*, verzonken in de *'Journal des Débats'*.

Die avond gebeurde het, toen ik me wilde terugtrekken in mijn kamer, dat ik verdwaalde... Het hotel was volledig bezet en ik was gehuisvest in een van die hoge kamers van het Charing Cross, in een complex van gangen, trappen, nissen, hoeken, waar een plattegrond en een kompas bijna noodzakelijk zijn.

Met een kandelaar in de hand drong ik een smalle gang binnen, waar de lauwe bries van een slecht geventileerde steeg langsstreek. De deuren daar hadden geen nummers, maar er waren kleine kaartjes op vastgeplakt, waar namen op geschreven stonden: *John, Smith, Charlie, Willie...* Afijn, dit waren klaarblijkelijk de onderkomens van de bedienden. Door een open deur ging de helderheid van een gaslamp er vandoor; ik liep naar voren en zag meteen hoe Korriscosso, nog steeds in rok, met zijn hoofd hangend op zijn hand, zat te schrijven aan een tafel die was beladen met papieren.

- Kunt u me de weg wijzen naar nummer 508? - stamelde ik.

Hij richtte een slaperige en benevelde blik op me; hij leek van heel ver terug te keren uit een ander universum; hij sloeg zijn oogleden op en herhaalde:

- 508? 508? ...

Het was toen dat ik op de tafel, tussen papieren, smoezelige halsboorden en een rozenkrans, mijn boek van Tennyson ontwaarde! Hij zag mijn blik, de boef, en bekende volledig met het vermiljoen dat over zijn uitgeteerde gezicht stroomde. Mijn eerste neiging was het boek niet te erkennen; omdat het een goede reactie was, en meteen gehoorzamend aan de superieure moraal van meester Talleyrand, bedwong ik me; en wijzend naar het boek met een strenge vinger, een vinger van de geërgerde Voorzienigheid, zei ik hem:

- Dat is mijn Tennyson...

Ik weet niet welk antwoord hij stotterde, want vol medelijden en ook omdat ik weer de belangstelling voelde opwellen die die bedrieger van een sentimentele Griek opriep, vervolgde ik op een bezielde toon van vergeving en rechtvaardigheid:

- Een groot dichter, nietwaar? Wat vindt u? Ik weet zeker dat u enthousiast bent...

Korriscosso kleurde nog meer: maar het was niet de vernederde rancune van de dief die me verbaasde: het was, vermoedde ik, de schaamte dat zijn intelligentie was

opgemerkt, zijn poëtische smaak werd geraden - terwijl hij op zijn lichaam de afgedragen rok van het restaurant droeg. Hij antwoordde niet. Maar de bladzijden van het boek dat ik opensloeg, antwoordden voor hem; de witte vlakken van de brede marges waren verdwenen onder een net van met potlood geschreven commentaar: *Subliem! Grandioos! Goddelijk!* - woorden die in krampachtige letters waren geschreven, met een tremor die was opgehitst door een trillende gevoeligheid...

Toch bleef Korriscosso op zijn hoede, eerbiedig, schuldig, zijn hoofd omlaag, met de knoop van zijn witte stropdas vluchtend in zijn nek. Arme Korriscosso! Ik had medelijden met die houding, die een verleden zonder geluk volledig blootlegde, zoveel verdriet van afhankelijkheid... Ik herinnerde me dat niets zo'n sterke indruk maakt op de mens uit de Levant als een gebaar van drama en theater; ik strekte

beide handen naar hem uit in een gebaar à la Talma[2], en zei hem:

- Ook ik ben dichter! ...

Deze ongewone zin leek grotesk en schaamteloos voor iemand uit het noorden; de Levantijn zag daarin meteen de verkondiging van een verwante ziel. Omdat, heb ik het niet verteld?, wat Korriscosso op een stuk papier schreef, strofen waren; het was een ode.

Even later vertelde Korriscosso me met gesloten deur zijn geschiedenis - of liever fragmenten, bij elkaar passende anekdotes van zijn biografie. Die is zo triest dat ik hem beknopt weergeef. Verder komen er in zijn verhaal lacunes van jaren voor - en met logica en aaneenschakeling kan ik de geschiedenis van deze sentimentele man niet reconstrueren. Alles is vaag en verdacht. Hij was inderdaad in Athene geboren; zijn vader scheen stuwadoor te zijn geweest in Piraeus. Op zijn achttiende jaar werkte Korriscosso als bediende bij een medicus, en met tussenpozen in zijn werk bezocht hij de universiteit van Athene; dit soort dingen komen *là-bas* veelvuldig voor, zoals hij zei. Hij studeerde af in rechten: dit bevoegde hem later, in moeilijke tijden, als hoteltolk op te treden. Uit deze tijd dateren zijn eerste elegieën in een lyrisch weekblad met de titel 'Echo's van Attica'. Dit leidde hem direct naar de politiek en parlementaire ambities. Een liefdesverhouding, een pathetische crisis, een brute echtgenoot, bedreigingen met de dood, dwongen hem te emigreren. Hij reisde naar Bulgarije, was in Saloniki medewerker in een filiaal van Banco Ottomano, stuurde smartelijke klaagzangen naar een provinciekrantje - 'De Trompet van Argolida'. Dan volgt één van die hiaten, een zwart gat in zijn geschiedenis. Hij verschijnt opnieuw in Athene, in nieuwe tooi, als liberaal en afgevaardigde.

Deze periode van roem was van korte duur, maar lang genoeg om de aandacht te trekken: zijn kleurrijke dichterlijke woord, verfraaid met geniale, schitterende beelden, verrukte Athene; hij wist het geheim, zoals hij zei, van hoe de droogste gebieden tot bloei te brengen; van een discussie over belasting en verkeer sprong hij over op de herdersdichten van Theocritus. In Athene bracht dit talent hem aan de macht: Korriscosso werd aangewezen om een hoge staatspost te vervullen; het Ministerie, en daarmee de meerderheid waarvan Korriscosso de geliefde tenor was, viel evenwel, ging verloren, zonder grondwettelijke logica, in één van die plotselinge politieke crises die Griekenland zo gewoon is, waarin de kabinetten vallen als de huizen in Athene - zonder motief. Gebrek aan grondslag, afgetakeld materieel en uitgebluste persoonlijkheid... alles vergaat tot stof in een alleenspel van verval...

Een nieuwe lacune, een mysterieuze duik in de geschiedenis van Korriscosso...

Hij keert terug naar de oppervlakte als lid van een Atheense republikeinse club, vraagt in een krant om de emancipatie van Polen, en om een Griekenland, dat geregeerd wordt door een concilie van genieën. Hij publiceert dan zijn 'Zuchten van Tracia'. Hij heeft weer een liefdesrelatie... En tenslotte - en dit vertelde hij me zonder uitleg - is hij verplicht uit te wijken naar Engeland. Na in Londen verschillende betrekkingen te hebben geprobeerd, gaat hij werken in het restaurant van het Charing Cross.

- Het is een toevluchtsoord - zei ik hem en drukte hem de hand.

Hij lachte bitter. Het was zeker een toevluchtsoord en voordelig. Hij wordt goed gevoed; de fooien zijn redelijk; hij heeft een oud veren matras - maar de fijne snaren van zijn ziel worden elk moment van de dag pijnlijk geraakt...

Dagen vol beproevingen, bedroevende dagen, die van de lyrische dichter, gedwongen om in een zaal aan gevestigde burgers en veelvraten karbonades en glazen wijn te serveren! Het is niet de afhankelijkheid die hem teistert; zijn Griekse ziel is niet bijzonder hebzuchtig, het is hem voldoende dat de werkgever beleefd is. En, zoals hij me zei, hij is er erkentelijk voor dat de klanten van het Charing Cross hem nooit om de mosterd of de kaas vragen zonder *if you please* te zeggen; en als ze weggaan en hem voorbijlopen, dat ze dan twee vingers naar de rand van hun hoed brengen: dit bevredigt de waardigheid van Korriscosso.

Maar wat hem kwelt, is de voortdurende confrontatie met het voedsel. Als hij boekhouder was bij een bank, eerste bediende bij een magazijn van zijde... Daarin zit een schaduw van poëzie - de miljoenen die zich te pletter werken, de handelsvloten, de agressieve strijd om het goud, of anders ruim over stoffen beschikken,

de zijde knippen, het licht laten gaan over de golvingen van *moirée*, aan het fluweel de zachte lijn van plooien geven... Maar kan men in een restaurant de smaak ontwikkelen, de artistieke originaliteit, het instinct van de kleur, van de uitwerking, van het drama - aan de hand van flinke lappen biefstuk of Yorkham?! ... Daarom, zoals hij zei, te eten geven, is voedsel afgeven, uitsluitend de pens serveren[3], de ingewanden, het minst noodzakelijke materiaal: in het restaurant is de buik God: de ziel blijft buiten, zoals de hoed die aan de kapstok hangt of de opgerolde kranten die men in de jaszak achterliet.

En de sociale contacten en het gebrek aan conversatie! Nooit komen ze voor hem terug, alleen om hem te vragen om salami of sardientjes uit Nantes! Nooit zijn mond openen, waar het Parlement van Athene van afhing, alleen om te vragen: 'Meer brood? Meer biefstuk?' Deze ontzegging van welsprekendheid is tragisch voor hem.

Bovendien verhindert zijn betrekking hem te werken. Korriscosso maakt gedichten uit zijn hoofd; vier wandelingen door de kamer, een ruk aan zijn haar, en de ode verlaat hem harmonisch en welluidend... Maar de vraatzuchtige onderbreking van de stemmen van klanten die om voedsel vragen, is fataal voor deze manier van werken. Soms maakt Korriscosso een elegie, terwijl hij tegen het raam leunt met een servet op de arm; het is allemaal maneschijn, witte gewaden van blanke maagden, hemelse horizonten, bloemen van zielepijn... Hij is gelukkig; hij is de poëtische bergen weer beklommen, op de blauwachtige vlakten waar de dromen huizen en van ster naar ster galopperen... Plotsklaps sommeert uit een hoek een zware hongerige stem:

- Biefstuk en frites!

Ach, de gevleugelde fantasieën slaan op de vlucht als geschrokken duiven. En daar komt de ongelukkige Korriscosso haastig van de ideale bergtoppen, met gebogen schouders en slingerende jaspanden, en vraagt met een bleke glimlach:

- Doorbakken of half doorbloed?

Oh! Het is een bitter lot!

- Maar - vroeg ik hem - waarom verlaat je dit hol, deze tempel van ingewanden, niet? Hij liet zijn mooie dichtershoofd hangen. En hij zei me de reden waarom hij vastgeklonken zat: hij zei het me, bijna huilend in mijn armen, met de knoop van zijn stropdas in zijn nek: Korriscosso is verliefd.

Hij is verliefd op Fanny, dienstmeid in het Charing Cross. Hij houdt van haar vanaf de eerste dag dat hij in het hotel kwam: hij hield van haar op het moment dat hij haar de stenen trap zag schrobben, met mollige, naakte armen en blond haar, het fatale blonde haar dat de meridianen bedwelmt, rijk haar met een koperen glans, met een dof-gouden glans, gekronkeld in een godinnenvlecht. En dan haar tint, de tint van een Engelse uit Yorkshire - melk en rozen...

En wat heeft Korriscosso geleden! Al zijn pijn wasemt hij uit in odes - die hij op zondag in het net schrijft, de dag van de rust en van de Heer! Ik heb ze gelezen. En ik zag hoe hartstocht een fijnbesnaard wezen uit evenwicht kan brengen: dat wrede taal, dat wanhopige gebeurtenissen, dat kreten uit een verscheurde ziel van daar, vanuit de hoge kamers van het Charing Cross, naar de stilzwijgende, koude hemel werden geslingerd! En wat is Korriscosso jaloers! De ondankbare Fanny weigert deze fijngevoelige, sentimentele dichter aan haar zijde, en houdt van een *policeman.* Ze houdt van een *policeman*, een reus, een lompe alk, een berg griezelig vlees uit een baardenwoud, met een borst als een gepantserde flank, met benen als

Normandische vestingen. Dit agentje, aldus Korriscosso, heeft gewoonlijk dienst op de Strand; en de arme Fanny brengt haar dag door met hem te begluren vanuit een deurraampje van de hoge etages van het hotel. Al haar spaargeld verspilt ze aan halve liters *gin*, *brandy*, jenever, die ze hem 's avonds in glaasjes onder haar schort brengt; ze houden hem trouw met alcohol; het monster, enorm verankerd op een straathoek, ontvangt zwijgend het glas, gooit hem met een teug in zijn duistere keel, laat een diepe boer, strijkt zijn behaarde hand door zijn Hercules-baard en vervolgt zwijgend zijn weg, zonder een ‘Dank je wel’, zonder een ‘Ik hou van je’, stampend op de tegels met de enorme omvang van zijn weergalmende zolen. De arme Fanny bewondert hem smachtend... En misschien vormt de magere Korriscosso op dat moment op de andere hoek in de dichte mist het iele contour van een telefoonpaal, snikt met zijn magere gezicht in zijn transparante handen.

Arme Korriscosso! Als hij ten minste kon ontroeren... Maar hoe! Zij minacht zijn lichaam van een onge-

lukkige zieke; en zijn ziel, die begrijpt zij niet... Niet dat Fanny ontoegankelijk zou zijn voor warme gevoelens, uitingen in melodieuze taal... Maar Korriscosso kan zijn elegieën slechts in zijn moedertaal schrijven... En Fanny verstaat geen Grieks... En Korriscosso is louter een groot man - in Griekenland...

Toen ik naar mijn kamer beneden ging, liet ik hem snikkend achter op zijn smalle bed. Ik heb hem daarna weer gezien, als ik Londen aandeed. Hij is nog magerder, nog erbarmelijker, nog mistroostiger, nog meer gebogen, wanneer hij zich met een schotel biefstuk door het restaurant beweegt, nog meer in vervoering in zijn lyriek... Altijd wanneer hij mij serveert, geef ik hem een shilling fooi: en nadien druk ik hem bij het weggaan oprecht de hand.

[Vertaling: Marga Schouten]

Oorspronkelijke titel: Um Poeta Lírico. Uit: *Obras de Eça de Queiroz-Contos.* Livros do Brasil, Lisboa, z.j., vastgelegd door Helena Cidade Moura.

Van de Queirós zijn bij de Arbeiderspers de volgende vertalingen uitgegeven: ‘Neef Bazílio’, ‘De stad en de bergen’, ‘Het vergrijp van Pater Amaro’ en ‘De relikwie’.

Eindnoten:

1. ‘Ydills of the King’
2. Talma, François-Joseph (Parijs, 1763 - ibid., 1826)
3. Vanaf hier is het origineel een geschreven kopie, misschien van Luís de Magalhães.

Uit de toon
Hans Neervoort

Er zijn schrijvers die je bewondert en schrijvers die je dierbaar zijn. Bewonderde schrijvers kun je haten als ze kwalitatief minder werk produceren. Van dierbare schrijvers houd je door dik en dun. Inderdaad, dat is irrationeel, maar niet zó irrationeel dat je blind bent voor hun tekortkomingen. Die zie je integendeel vaak heel goed, maar je neemt ze op de koop toe. Sterker nog, die tekorten horen bij de liefde - zonder die tekorten zou de liefde minimaal anders zijn. Van de ene hou je vanwege de kwaliteiten, van de andere ondanks de tekortkomingen, een verschil als tussen verliefdheid en liefde.

Het is niet moeilijk Hermans te waarderen om zijn *Nooit meer slapen*, maar om *Au pair* heb ik hem hartgrondig vervloekt. Bij Michele Ondei (1923) bijvoorbeeld heb ik nog nooit haatgevoelens voelen opkomen tijdens het lezen. Wat ik bij Ondei met de mantel der liefde bedek, reken ik Hermans aan. Liefde maakt enigszins bijziend. Nu is de kans groot dat de naam Michele (spreek uit op zijn Italiaans) Ondei u niets zegt. U kunt als excuus gebruiken dat hij maar vier romans en twee verhalenbundels in zesendertig jaar schreef. Als je egenlijk ieder jaar een boek moet publiceren om niet door het grote publiek vergeten te worden, is dat gemiddelde van één boek in zes jaar niet bevorderlijk voor een grote bekendheid.

Ik ben niet blind voor zijn fouten. Stilistisch is Ondeis werk op zijn best wat formeel en ook compositorisch hapert er hier en daar wel wat. Zo heeft hij in *Het grote land* (1963) aan het eind een ongeloofwaardige kunstgreep nodig om het verhaal rond te breien. De psychologie kent zo weinig diepgang dat je in zijn romans slechts pootje kunt baden. Zijn personages neigen meer naar het type dan naar een volwaardig, geloofwaardig personage.

Ondei is uniek in de Nederlandse literatuur van na de oorlog omdat hij zo van voor een paar oorlogen terug is, ergens uit de negentiende eeuw. Zijn figuren zijn meer denkers dan doeners. Ze worden niet dronken en ze hebben alleen buiten het verhaal geslachtsgemeenschap. Modernisme en postmodernisme waren voor zijn laatste roman *Mensenzoon* nog niet langs geweest. Bij hem geen structurele grappen of vormexperimenten. En vooral geen alles op losse schroeven zettende ironie, wel gewone ironie. Geen fundamenteel relativisme, wel relativering.

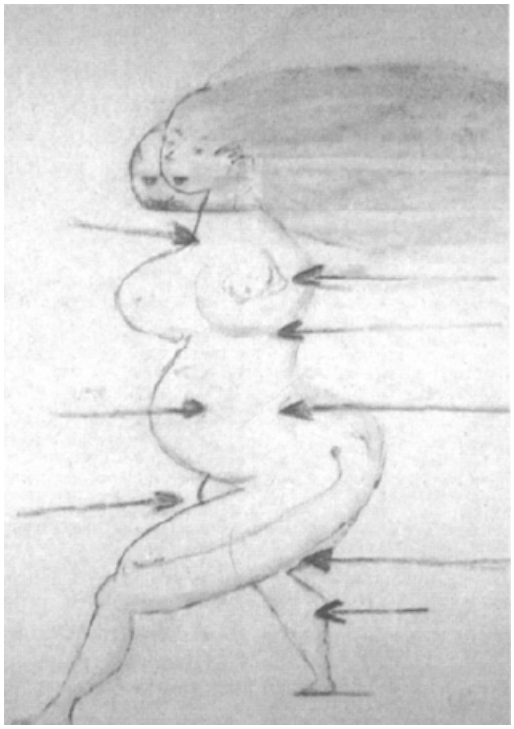
Ieder behaagzuchtig realisme is vreemd aan dit werk, zoals in sprookjes en mythen met hun universele realia. Zowel *De Grootvorstin* (1959) als *Het grote land* (1963) en *De ontvoering* (1987) zijn geografisch en historisch onbepaald. Tijd en ruimte zijn opzettelijk ontdaan van al te sterke herkenbaarheden. Alleen *Mensenzoon* - alweer - valt een beetje buiten dit patroon, omdat het in het Palestina van het begin van onze jaartelling speelt, maar ook in deze roman blijven de historische en geografische contouren vaag.

Dit vervagingsprocédé is zeer functioneel, want het sluit uitstekend aan bij de inhoud. En vooral die inhoud maakt Ondei tot een buitenbeentje in onze literatuur. Zijn verhalen gaan over - om maar een paar grootheden te noemen - respect voor het menselijk leven, plicht, trouw, het zoeken naar het echt menselijke, de strijd tussen traditie en vernieuwing. Probeer die thema's eens te transponeren naar het werk van Giphart, Van der Klugt of Landvreugd.

Zeker, het het zijn grote woorden, maar wie *De Grootvorstin* leest als een parabel krijgt een universeel verhaal van een tragische held die de traditionele waarden verdedigt tegen de gang van de geschiedenis en beter weten in. En *Het grote land* is ook al een heel actueel verhaal. Centraal staat de vraag in hoeverre zogenaamd primitieve volkeren gedwongen mogen worden de zegeningen van de beschaving over te nemen. De legitimering van geweld beheerst *De ontvoering*, terwijl in *De mensenzoon* de hoofdpersoon er langzaam achter komt dat een levensvisie die gebaseerd is op het idee van exclusiviteit mensonterend is.

Ondeis thematiek is ernstig beïnvloed door zijn meer dan oppervlakkige kennis van boeddhisme en taoisme, kennis die hij opdeed tijdens zijn studie Chinees en Tibetologie en in zijn werkzame leven als conservator van het Museum voor land- en volkenkunde in Rotterdam en tijdens zijn studiereizen naar het verre oosten. Die invloed leidt niet tot zweverig goeroegedoe. Zijn werk zet hooguit kleine vraagtekens in de marge van ons westers materialisme met in kleine lettertjes ernaast: en de geestelijke waarden dan? Misschien is hij mij daarom dierbaar.

Tochtvelden -
Willem Broens



Zonder titel

Zonder titel

Ik wil je verhalen vertellen. Ik wil je alle verhalen vertellen. Mijn ogen laten speuren over je lichaam. Mijn handen ophangen aan je borsten.

Ik wil je een verhaal vertellen. Ik wil je mijn verhaal vertellen. Praten over een lang leven. Praten over een groot huis, een trein.

Ik wil je dit vertellen. Ik wil je aanraken. Jij bent mijn moeder, mijn vrouw. Jij bent mijn kind, mijn hoogblonde engel.

Ik wil je zeggen, ik wil je voelen. Naakt moet ik je bij me halen. Kus me streel me. Geef je armen, je handen, je warmte.

Ga met me mee. Ga met me mee. Dat wil ik je vertellen. Dat vooral wil ik je vertellen. Ga met me mee

(Louise Bourgeois: 'Zonder titel (St Sebastienne)', 1987.)

Quote
Josje Kraamer

Gekke-biografenziekte

Het aantal mensen dat nog wel eens een roman leest, loopt schrikbarend terug. De gedachte is, geloof ik, dat je voor je dertigste maar beter geen roman kunt lezen, omdat je dan nog niets van het leven begrepen hebt, dus hoe zou je dan iets van een roman kunnen snappen? En ná je dertigste is het te laat, dan kun je je maar beter niet meer bezighouden met al die onzin die iemand *verzonnen* heeft. Nee, veel liever lezen de dertigplussers een biografie.

De biografie heeft dan ook een enorme vlucht genomen.

Schrijvers en uitgevers sprongen gretig in het gat in de markt. En hoe.

Het leverde kluchtige taferelen op. Serieus te nemen literatuurwetenschappers die vroeger een verklaard tegenstander van de biografie waren, schreven er nu zelf een (J.J. Oversteegen met z'n tweedelige Cola Debrot-biografie). Regelmatig stortten drie, vier, vijf mislukte romanschrijvers zich op een en hetzelfde onderwerp (elke dag van de week trad een nieuwe Bordewijk-biograaf in de openbaarheid). Snelheidsrecords werden verbeterd (Hans van Straten schreef de biografie *Multatuli, van blanke radja tot bedelman* in vier maanden, ook een prestatie). De biografen kregen zelfs een eigen tijdschrift (*Biografie Bulletin*).

Ik bedoel: we hebben smakelijk gelachen, maar vervelend is dat er geen eind aan komt.

De hoeveelheid prijzen die biografen kunnen krijgen, begint hilarische vormen aan te nemen (de Dordtprijs, de Busken Huetprijs, de Gouden Uil voor non-fictie). Tegenwoordig kun je ook al *cum laude* (aan een Echte Universiteit) promoveren met een biografie waarin niet ingegaan wordt op de aard van het werk dat de gebiografeerde in kwestie geschreven heeft, of waarin zelfs niet een poging wordt ondernomen een verstandige link te leggen tussen leven en werk, maar waarin gewoon het leven van de gebiografeerde wordt beschreven. (Als het maar een biografie is, lijken ze aan de universiteit te denken, dan vinden we verder alles goed.)

Hans van den Bergh schreef in Het Parool (23-2-1996) over Hans Goedkoops biografie van Herman Heijermans: ‘Wie doctor in de letteren wil zijn, wordt verondersteld de wetenschap een stapje vooruit te helpen. Het is een goed gebruik dat aan een proefschrift een probleem ten grondslag ligt dat in de loop van het betoog wordt opgelost. Aan dat vereiste voldoet Goedkoop volstrekt niet. Het lijkt haast of hij denkt dat het navertellen van iemands leven een probleemloze opgave is.’

Maar alles kan altijd gekker: Willem Frederik Hermans (‘Bovendien ben ik anti-biografisch’) is ons nog maar amper een jaar ontvallen, of men danst al rond zijn urn om dé biografie te mogen schrijven.

Ook interessant: iemand meldt geheel ongevraagd, en dat is voorlopig het engste symptoom van de gekkebiografenziekte, dat hij vindt dat er een biografie moet komen over deze of gene, maar dat hij er zelf helaas niet toe in staat is dus dat beter iemand anders het kan doen (volgt het noemen van een naam, of juist het mysterieus verzwijgen van een naam). Theodor Holman in Het Parool, 10-5-1996: ‘Het zou goed zijn als Ischa's uitgever, Mai Spijkers van Prometheus, eens een biografie over Ischa zou laten schrijven. Het kan nu - en het zou een verdomd mooi boek kunnen

worden. Ik weet wel iemand die dat kan en wil doen.' Let ook op het soepele gebruik van de voornaam van Ischa Meijer, zo heeft Holman het ook altijd over 'Gerard' - dat is Gerard Reve - daar komt hij namelijk over de vloer (niet dus).

Hoe het ook zij: ik ben bang dat het aantal biografieën alleen maar zal toenemen.

Uitgeverij Jan Mets geeft sinds enkele jaren een reeks mini-biografieën uit. De Bezige Bij komt in augustus 1996 met de eerste twee delen van een nieuwe reeks: De Kleine Biografie. Guus Luijters en Henk Pröpper vatten in hooguit 80 bladzijden de levens van respectievelijk Vladimir Nabokov en Cesare Pavese samen. Ik beschouw dit als een lichtpuntje: biografieën zullen waarschijnlijk nooit meer verdwijnen, maar ze worden hopelijk wel steeds dunner.